



## من أجل كرامة الانسان...

الرجل الذي قاد الثورة ليلة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، من أجل كرامة الانسان .

الرجل الذي قاد المعركة ضد المؤامرات الدولية ليحقق مشروع السد العالي ، تحقيقا للرخاء ، من أجل كرامة الانسان .

الرجل الذي عاش شهور المحنة يحارب قوات العدوان ، ليدفعها عن أرضه ، من أجل كرامة الانسان .

الرجل الذي قبل الوحدة مع سورية ، ليصون أرض سورية من الفتن والوان العدوان ، من أجل كرامة الانسان .

الرجل الذي أصدر التشريعات الاشتراكية ، ليقوم لمواطنيه عدالة اجتماعية ، من أجل كرامة الانسان .

انه هو نفسه ، الرجل الذي ارتفع على اعتبارات المرارة ، وسما فوق دوافع القدر ، وتجاوز الألم والمحنة ، من أجل كرامة الانسان .

لم يرض أن تحسم العمليات العسكرية ، موقف الفسدر في سورية ، حقنا للدماء ، حتى دماء الأثمين .

ولم يقبل أن يستبدل العمليات العسكرية ، بحرب أهلية ، ادخارا للطاقت العربية من أن تتبدد ، ولو كانت طاقت الفادرين .

وآثر أن يترك كل شيء للتاريخ ، وللضمير ، ليحكم على الفئة الخارجة على الجماعة العربية .

ولقد فعل ذلك كله من أجل كرامة الانسان .

اضطرادا مع تاريخه يوم خرج للعاصفة ليلة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، ويوم صمد للمؤامرات وأعلن تأميم القناة في ٢٦ يوليو ١٩٥٦ ، ويوم واجه العدوان على بلاده في ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦ ، ويوم مد يده لانقاذ سورية في ٢٢ فبراير ١٩٥٨ ، ويوم أصدر التشريعات الثورية في يوليو ١٩٦١ .

ومن أجل كرامة الانسان ، سيستمر جمال عبد الناصر يعمل ، حتى ينتصر الانسان - كل انسان - .

مجلة





بقلم: احمد بهاء الدين





مظاهرات السخط والاحتجاج في دمشق على الحركة الانفصالية

الوجود الثمين لكي يدعوا مراكزهم ويشددوا قبضتهم على أرجاء البلاد . وعندما أفاق شعب سوريا الى نفسه ، وانطلقت مظاهراته وهتافاته ، وسقط جرحاء وقتلاه وهم يهتفون بالوحدة .. كان الموقف كله قد أصبح خطيرا ليس له الا واحد من ثلاثة حلول ..

- اما عملية عسكرية توجه من القاهرة الى سوريا لقمع قوات الانقلاب المسلحة ..
- واما حرب اهلية بين السوري والسوري ..
- واما اثناء التجربة التي دامت ما يقرب من اربع سنوات .

ولقد أثر الرئيس جمال عبد الناصر - في ساعات الظلام والخطر ان يتقلب العقل ، ويتقلب المبدأ على اعتبارات اللحظة والرحلة . فاستبعد الحل الاول حتى لا يراق فيه دم السوري ودم المصري ، وبنفتح في جسد الأمة العربية جرح لا يلتئم بسرعة .

عندما قال الرئيس جمال عبد الناصر في حديثه الى الأمة العربية مساء الخميس ٥ اكتوبر ١٩٦١ « اعان الله سورية الحبيبة على امورها ، وسدد خطاها وبارك شعبها » .. كان يكتب بذلك السطور الأخيرة في كتاب ذهبي ، استفرقت صفحاته ما يقرب من اربع سنوات ، هو كتاب الوحدة بين سوريا ومصر ..

وهو ليس الكتاب الاول ولا الكتاب الأخير ، ولكنه جزء آخر من اجزاء كتاب مستمر خالد ، هو كتاب الأمة العربية .. بساعات نصرها وهزيمتها ، وبسنوات افولها وسنوات اشراقها ...

والذي حدث هو ان فئة قليلة من ضباط الجيش السوري استطاعت ان تستولي في ساعات الليل الأخيرة على دار الإذاعة وعلى المراكز الحساسة في دمشق وان تبدأ في إذاعة بياناتها التي انتهت الى المطالبة بالانفصال الكامل عن الجمهورية العربية المتحدة . وقد قابل شعب سوريا هذا الانقلاب اول الامر بالهجوم .. وانتهر الانقلابيون لحظات هذا



فتحن حين نتأمل الحقبة القريبة من التاريخ العربي الحديث ، نجد أنه كان هناك دائما تياران : تيار يتجه إلى الوحدة وتيار يتجه إلى الانفصال وكل واحد من هذين التيارين الأساسيين ، يحتوي في باطنه على تيارات فرعية صغيرة ...

**أما تيار الوحدة فقد كان يقف عليه على الدوام عاملان ..**

**العامل الأول ..** هو الإحساس بأن العالم كله يتجه إلى مزيد من الوحدة . فالتفاصيل تختفي بالتدرج من خريطة العالم لتحل محلها «وحدات» إنسانية أكبر وأشمل . وقد تزايد شعور الدول الصغيرة بالحاجة إلى الذوبان في وحدات أكبر بعد الحرب العالمية الثانية ، حين استأثر بالمرح الدولي ماردان عملاقان هما **الاتحاد السوفيتي والولايات المتحدة الأمريكية** ، ثم حين استقلت **الهند** كدولة واحدة ، وحين أنهت **الصين** حروبها الأهلية وتوحدت في دولة واحدة . في هذا الجو ظهرت صيحات الوحدة في **البلقان** ، وفي **غرب أوروبا** ، وفي **أفريقيا** .

فتعمد الحياة ، وتزايد حاجات الإنسان ، ونمو حجم المؤسسة الإنتاجية ، ونمو حجم البحث العلمي وتضخم تكاليفه .. كل هذه الأسباب جعلت الحاجة ماسة إلى وطن أكبر ، وسوق واحد أكبر ، وتنوع في الموارد ، وتكامل في الجهد الإنتاجي أكبر . وما نحن غراي بلغيننا نمو تجربة رائدة ك**تجربة السوق الأوروبية المشتركة** ، تجربة تغير خريطة أوروبا كما لم تغيرها كل حروب القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، تجربة تضم شعوبا حاربت وتطاحت في تنظيمات اقتصادية ثم اجتماعية واحدة . وفي تاريخ قريب محدد منذ الآن ، قبل عشر سنوات ، سيكون من حق أي عامل في غرب أوروبا أن يعمل في أي بلد ، ومن حق أي مال في غرب أوروبا أن يستقر في أي بلد ، كخطوات في الطريق نحو توحيد أشمل وأعمق .

**أما العامل الثاني** الذي كان ولا يزال يقضي تيار الوحدة في البلاد العربية .. فهو في الواقع ليس الثاني في الأهمية ، ولكنه الأول في الظهور كمعامل مؤثر ومازال الأول في الأهمية .. ذلك هو الشعور الذي يحس به كل فرد في كل قطر عربي بالانتماء إلى أمة أكبر وإلى وطن أشمل من وطنه المرسوم على الخريطة . هذا الشعور بالانتماء إلى أمة عربية واحدة ظل ينمو خلال التاريخ العربي الحديث بلا انقطاع ، بعد أن دفنه الاستعمار التركي والانهيار الحضاري تحت التراب زمنا طويلا . وهو

واستبعد **الحل الثاني** ، بل وجه الخطاب إلى شعب سوريا ، يناشده أن يضع الوحدة الوطنية فوق كل اعتبار ، بعد أن بدا أن كثيرا من القوى الأجنبية يمكن أن تحاول استغلال هذه الفتنة لنشر الفوضى في المنطقة العربية ، ولتحقيق مكاسب ضد مصالح الوطن العربي من خلال هذه الفوضى ..

وهكذا اختار **جمال عبد الناصر** الحل الأخير ، مؤثرا اعتبارات المصلحة العربية العليا ، قبل أي اعتبار آخر ...

وإنه لمن القليل النادر ، في عالم اليوم المتصارع المضطرب ، أن نجد قرارا سياسيا ، أو بيانًا سياسيا ، حظي بالتقدير والاعجاب الشامل من شتى الفئات والجهات ، كما حدث بالنسبة لهذا القرار الذي اتخذته **جمال عبد الناصر** ، والبيان الذي أذاعه مساء الخميس ٥ أكتوبر الماضي .

وعندما نتأمل «خلاصة» ما حققه هذا القرار السياسي التاريخي ، نجد أنه :

**أولا -** ألغى احتمالات قيام حرب أهلية عربية .

**ثانيا -** أغلق الباب في وجه احتمالات التدخل الأجنبي خلال الحقبة العربية .

**ثالثا -** أنقذ عقيدة القومية العربية والوحدة العربية من تخريب مؤكد ، متعمد ، تتعاون عليه قوات الانفصال ، والقوى الأجنبية ، والمشارع الجريئة الثائرة على السواء ...

والدارس للتاريخ العربي - قديمه وحديثه - يستطيع أن يدرك أي ضرر أصاب الأمة العربية من مثل هذه الفتنة .. ويستطيع بالتالي أن يدرك أي درس جديد بليغ ، تتعلمه الأمة العربية ، من مثل هذا القرار الذي اتخذته واحد من أبطال تاريخها الأبرار ..

وقد أطلق الرأي العام العربي - في تعبير تلقائي - على قادة الانقلاب ومحركيه صفتين أساسيتين هما : **الانفصالية .. والرجعية ..**

وانهما لصفتان تستحقان الوقوف عند كل منهما وقفة قصيرة .. لانهما مفتاح القضية كلها .

شعور تشارك في تكوينه عناصر مادية وسياسية وتاريخية ونفسية وثقافية كثيرة . المهم أن هذا الشعور ، وأن كان ينبع من هذه العوامل ، إلا أنه وصل إلى درجة من القوة جعلته في حق ذاته عاملاً قوياً يؤثر على الأحداث تأثيراً عميقاً .

**هذا التيار الكاسح المندفع في اتجاه الوحدة ، كان يعترضه أو يتعارض معه تياران آخران ..**

**تيار يرفع شعارات للوحدة ، ولكنها شعارات لا تستهدف الوحدة الشعبية بنتائجها التحررية التي لا بد منها . ولكنها تستهدف القبض على زمام ذلك الجواد المندفع المسمى بالوحدة ، وإسلاس قياده في اتجاه آخر .** كالدعوة إلى مشروع **اللال الخصيب** مثلاً . إذ كانت في ظاهرها محاولة لتوحيد عدد من الأنظار العربية ، ولكنها كانت في الحقيقة تستهدف استرجاع سوريا الجمهورية المطلقة بعد الحرب الثانية ، وردّها إلى حظيرة النظام الإقطاعي المرتبط بالاستعمار ، الذي يهيمن عليه العرش الهاشمي .

**والتيار الثاني تيار الانفصال .** فمصرور عشرات من السنين على تقسيم البلاد العربية خلق مصالـح معينة لا تعيش إلا في نطاق الإرضاع القائمة . والخشية التي تساور المصالح الاستعمارية الأجنبية من قيام دولة عربية واحدة تجعلها تقف على هذه العناصر الانفصالية ، لأن إبقاء النفوذ الأجنبي في وطن عربي منقسم أسهل بكثير من محاولة إبقاء هذا النفوذ في وطن قوى متحد . يضاف إلى ذلك التمرات المحلية التي لا يخلو منها أي بلد في العالم ، إلى جانب المحاولات القديمة لتضخم مشاكل الأقليات وإذكاء الصراع بشأنها ، حتى تصبح في حد ذاتها عتبة تحول دون تحقيق حلم الوحدة الكبير . الانفصالية إذن لها رواسب قديمة ولها أنصار ورجال .

ومن استمع إلى إذاعات راديو دمشق عقب الانقلاب الانفصالي ، لاحظ ولاشك النزعات والتمرات التي تحاول دعاية الانقلاب إذكاءها . فقد ظنت في بداية الأمر ، أنها بتوجيهها الخطاب إلى « **الوطنية السورية** » سوف تستغفر هذه الوطنية ضد القومية العربية .

ولكن دعاية الانقلاب ، بعد يوم واحد فقط من هذه المحاولة ، لجأت إلى التستر وراء اسم القومية العربية والوحدة العربية وشعاراتها ، في إسراف يبنى عن رد الفعل العنيف الذي قوبلت محاولة إلقاء هذه الشعارات في سلة المهملات .

وترديد شعارات الوحدة العربية لا ينفى بالضبط عن الانقلاب نزعته الانفصالية ، ولكن مجرد اضطراب الانفصاليين إلى الإسراف — ولو مع التزييف — في استخدام شعارات الوحدة ، أمر له مغزاه ، إذ يدل على عمق فكرة الوحدة في النفوس . وطالما أن الفكرة باقية ، فسوف تقوى في يوم ما على طرح الزيف المتردد والاحتفاظ باللون الأصلي .

**بقي بعد ذلك أن نوضح لماذا نصف هذا الانقلاب الانفصالي ، بأنه رجعي ...**

**كيف نقول أنه انقلاب رجعي ، وهو يعد باطلاق الحريات وإجراء انتخابات والسماح بحرية انتقال رؤوس الأموال .. سواء في ذلك انتقال رؤوس الأموال السورية إلى الخارج أو انتقال رؤوس الأموال الأجنبية إلى الداخل ؟ ..**

نعم .. أننا نقول أنه رجعي رغم هذه الوعود ، بل وأحياناً « **بسبب** » بعض هذه الوعود بالذات .. « **فالحرية** » ليست كلمة مجردة ، خالية من المعنى ... أن الحرية كلمة يتغير معناها في القاموس السياسي من عصر إلى آخر ، بل ومن بلد إلى آخر . ما هي المشكلة الرئيسية التي تواجه شعب سوريا داخلياً ، وأي شعب آخر من شعوبنا العربية اليوم ؟

**إنها ولاشك مستوى المعيشة المنخفض ، والفقر ، أي التخلف الاقتصادي الذي يؤدي إلى التخلف الاجتماعي والثقافي والسياسي والوطني .. فضلاً عن انعدام العدل الاجتماعي .**

● ما طريقة حل هذه المشكلة ؟  
**إنها ولاشك طريقة واحدة : التنمية الاقتصادية ..**

● ما أسلوب التنمية الاقتصادية ؟  
**التوجيه والتخطيط ، بقصد تحويل المدخرات القومية من مصروفات ترفيحية وكعالية في أيدي القلة ، إلى ثمن آلات ومعدات وخبرات لبناء السدود وإقامة المصانع واستصلاح الأرض وشق الطرق** ● ما العقبة في سبيل تنفيذ هذه العملية؟  
**العقبة هي أن هذه المدخرات موجودة في أيدي الأقلية . وأن هذه الأقلية تقاوم للاحتفاظ بما في يدها ، وبالتالي فهي تقاوم عملية التنمية على الوجه الصحيح .. أي تقاوم التقدم الاقتصادي والاجتماعي ...**

● تحت أى شعار تريد هذه الأقلية أن تحتفظ بهذه المدخرات ؟

تحت شعار الحرية ..

الحرية الاقتصادية ...

حرية الفرد في أن يهرب ملايين الليرات الى خارج البلاد . فهو حر في املاكه . كما أن الفقير حر في فقره ..

ولكننا نفهم الأمور على نحو آخر تماما .. اننا نرى ان هذه الملايين من الليرات هي عرق الشعب وكدحه في حقول القمح وامام آلات النسيج . وان «حق» ملايين السوريين في هذه الاموال فوق «حرية» القليلين في استغلالها او اهدارها ...

ومن الوهلة الاولى ، لم يخف أصحاب الانقلاب الانفصالي هذا اللون الرجعي : اذ هاجموا القوانين الاشتراكية التى تقوم على تمليك الشعب ادوات الانتاج الكبرى ، وتوزيع جانب من ارض الاقطاع على الفلاحين ، وتحديد نسبة من ارباح المؤسسات توزع على العاملين فيها ، واشتراك العمال في عضوية مجالس الادارات ...

واذا كان الانقلاب قد تراجع هنا ايضا بعد ايام ، وقال انه يترك مهمة الفناء هذه القوانين وخنقها لأول برلمان ، فليس هذا ايضا الا تراجعاً امام الضغط الشعبى ، يخفى من ورائه تأمر وانتظاراً للخطوة المواتية لسحق هذه القوانين ...



الرئيس جمال عبد الناصر يلقي خطابه في مؤتمر طلاب الجامعة

وبعد ..

فان هذا الانقلاب قد اصاب القومية العربية ولا شك بضربة اليمه . ولكن الضربة حلت « بالتجسد المادى » للقومية العربية ، وهو وحدة سوريا ومصر ، ولكنها لم تقصف العقيدة ذاتها ولم تزعزع مكانها العميق في نفوس ابناء الامة العربية ...

والانقلاب - اذ تكون من تحالف بين الانفصالية وبين الرجعية الاجتماعية - قد اثار السبيل ولاشك امام الملايين من العرب ، الذين كانوا لا يرون هذه الرابطة بين القوتين بوضوح كاف ، او كانوا لا يؤمنون بان تحقق الوحدة العربية مرتبط بالتيار التقدمى العربى . ولكنهم الآن قد راوا وامنوا . وتلك فائدة هامة نخرج بها من المأساة ..

اما بالنسبة لما قيل من اطلاق حرية الاحزاب . فلا يجب هنا ان تخطر على بالنا صورة الاحزاب بمعناها الاوروبى مشيلا . ان معناها في الواقع خلق عدد كبير جدا من الفئات المتناحرة ، التى يؤدى تناحرها وتساورها في القوة الى تجمد التطور الاجتماعى والاحتفاظ بالاشكال الاجتماعية القديمة على حالها بينما الصراع السياسى لا يتعدى الكلام . فللاحزاب قاعة البرلمان ، وللأقطاعيين والراسماليين الارض وروس البرلمان .

وليس هذا هو الوضع المثالى لمرحلة من الثورة والانقلاب الاجتماعى والتغيير الجذرى في حياة الامة العربية ...



مظاهرات الاحتجاج على الحركة الانفصالية ، والتأييد للرئيس جمال عبد الناصر

# فكري جملاء الفرنسيين

في ١٨ أكتوبر سنة ١٨٠١ - أي منذ ١٦٠ سنة بالضبط - كان جلاء آخر فرد من قوات الاحتلال الفرنسي عن الاسكندرية ، وهو الجنرال «منو» Menou ومن قبله أخذت السفن المقلّة للجنود الفرنسيين تقلع عن الاسكندرية في خلال شهر سبتمبر . وهذا التاريخ ( سبتمبر - أكتوبر سنة ١٨٠١ ) هو من التواريخ الهامة في حياة مصر القومية إذ تمّ جلاء الاحتلال الفرنسي عن مصر بعد أن ظل مضروباً على البلاد نيفاً وثلاث سنوات ( من ٢ يولية سنة ١٧٩٨ ) . في هذه السنوات الثلاث ظلت البلاد تقاوم الحملة الفرنسية التي كانت أول صفحة للمطامع الاستعمارية الأوروبية في مصر في العصر الحديث -

<http://Archive.org/details/...>

بدأت المقاومة الشعبية في الاسكندرية ، فحشد دافع الاهلون عن أسوار المدينة دفاع المستعيت وظل السيد محمد كريم حاكم الاسكندرية الوطني يذود عنها . واعتصم بقلعة « قايتباي » ومعه فريقي من المقاتلة ، الى أن كُلت قواه أمام جحافل « نابليون » وبلغت خسائر الفرنسيين في غزو الاسكندرية نحو ثلثمائة من القتل والجرحى والضحايا من أهل المدينة نحو ثمانمائة بين قتيل وجريح

## معركة شبراخيت

وفي معركة شبراخيت التي وقعت يوم ( ١٣ يوليوسنة ١٧٩٨ ) بين الأسطول الفرنسي والأسطول المصري في النيل ، كان الأوفى من الفلاحين المسلحين على ضفتي النيل يهاجمون الأسطول الفرنسي من

قاومت الأمة تلك الحملة ، بكل ماوتيت من حول وقوة ، ولم يطمئن الفرنسيون يوماً الى بقائهم في البلاد ، ولا استطاعوا أن يغمدوا الروح القومية في هذا الشعب الأبى المجيد الذي يسكن وادي النيل

كانت الحكومة الفرنسية قبل تجريد الحملة على مصر تظن أنها لن تلقى مقاومة من جانب المصريين لما وقر في الأذهان وقتئذ من ميلهم الى الهدوء والسكينة ، وكانت تعتقد أن المقاومة الوحيدة التي تنتظر أن تبدو في مصر إنما تأتي من جانب المباليك لكن الحوادث قد خيبت ظنون الفرنسيين فبينما انتهت مقاومة المباليك بهزيمتهم في واقعة الأهرام ( ٢١ يوليوسنة ١٧٩٨ ) استمرت مقاومة الشعب المصري طيلة سنوات الاحتلال الفرنسي .



# عن مصر... بقلم : عبد الرحمن الراشد



الشيخ السادات

الشاطئين واستولوا على سفينتين مسلحتين ولكن  
اصابة السفينة المصرية التي كان بها مستودع  
الذخيرة جعل النصر في جانب الفرنسيين وتابع  
الجيش الفرنسي زحفه على القاهرة

## التطوع العام ومعركة الاهرام

ولما وصلت العاصمة انباء واقعة شبرا خيت ،  
احس الناس شرا مستطيرا ، واخذ المالك يهتمون  
بشئونهم دون الدفاع عن العاصمة ، ويقولون امتعتهم  
من قصورهم الى بيوت صغيرة لا يعرفها احد ، وامتنعوا  
عدة ليال ينقلون امتعتهم ويستودعونها جاراتهم  
وثقاتهم ، وارسلوا بعضها الى الاقاليم ، كل ذلك  
حتى لاتصل اليها ايدي المغيرين بعد احتلال المدينة  
ويشعروا هم منهمكون في هذه الصفقات كان اهل  
القاهرة ، الذين طالما عانوا من ظلم المالك ما عانوا ،  
يتطوعون للدفاع عن العاصمة في وجه الجيش الزاحف  
وظهر الشعب في ساعة الخطر ارقى نفسا وانبل قصدا  
من حكاية الظالمين ؛

فقبل معركة الاهرام بايام قليلة ، نودي بالتغير  
العام وخروج الناس للتتاريس فلبى المواطنون  
الدعوة ، واغلقوا الدكاكين والاسواق ، وخرج جميعهم  
الى جهة بولاك للدفاع عن القاهرة واشتركت طوائف  
الشعب في التطوع ، فكانت كل طائفة من اهل  
الصناعات تجمع المال من افرادها اكتتابا ، ويجتمعون  
ليرتبوا ما يصرف عليهم وما يحتاجون اليه مما جمعوا  
وتبرع بعض الناس للاتفاق على البعض الآخر ، ومنهم

من جهز بالسلاح والزراد بعض المقاتلة • بحيث يذل  
التناس ما في وسعهم ، وقفلوا ما في مقدورهم  
وطاقتهم • وسمحت نفوسهم بانفاق أموالهم • فلم  
يبخل أحد في ذلك الوقت العصيب بشيء يملكه •

وخلت طرقات العاصمة وبيوتها من كل قادر على  
حمل السلاح • واتجهوا جميعا نحو بولاق استعدادا  
لرد الجيش الزاحف على البلاد • ولم يبق في المنازل  
سوى النساء والصغار والضعفاء والمرضى الذين  
لا يقدرّون على الجهاد •

ولم يكن في الامكان أن تنجح هذه التدابير في رد  
جيش « نابليون » المجهز بالعلم والنظام والسلاح  
والكفاية الحربية التي اكسبته النصر في حروب  
أوروبا • لكن الشعب لم يقصر في الدفاع •

وبالرغم من الفوز الذي ناله الفرنسيون في  
معركة الاهرام ( ٢١ يولييه سنة ١٧٩٨ ) • وفرار  
المماليك بعد هزيمتهم في هذه الواقعة • فان الشعب  
المصري لم يضعف ولم يستسلم للمستعمرين ، بل  
ظل محتفظا بروح المقاومة في العاصمة نفسها وفي  
الاقليم القريبة والبعيدة • في الوجه البحري  
والوجه القبلي •



سليمان الحلبي

لوحة تمثل مودة الجيش الفرنسي التي مصر بعد خضوعه الفاشلة على سوريا



عدة • وكان كثير من النساء ممن نلتن فيهم احكام الاعدام الليلية »

لم يكن الفرنسيون يتوقعون ان تثور القاهرة في وجههم ، وهم الذين فتحوا العواصم ودوخوا الممالك في القارة الأوروبية •

### الثورات في الافاليم

ولكن ثورة القاهرة جاءت عنوانا لنفسية الشعب المصري ، ولاغرو فان الحملة الفرنسية قد استغزت في نفوس الشعب روح المقاومة الوطنية • وكانت القاهرة مسرحا لتلك المقاومة • كما كانت مصدرا لسريان الهياج والثورة في أنحاء البلاد كافة •

كان طائف الثورة يطوف في مختلف البلاد • بحيث كانت كلما أخذت في جهة انبعثت في جهة أخرى وفي ذلك يقول « ويو » أحد مؤرخي الحملة الفرنسية : « كان الجنود يعملون على اخماد الثورة بإطلاق الرصاص على الفلاحين ، وفرض الغرامات على البلاد • لكن الثورة كانت كحبة ذات مائة رأس • كلما اخمدها السيف والنار في ناحية ظهرت في ناحية أخرى أقوى واشد مما كانت ، فكانها كانت تعظم وتوسع مداها كلما ارتحلت من بلد الى آخر »

ولمى الفرنسيون في احتلال الصعيد عاء اكثر مما وجدوا في الوجه البحري • وقد عين « نابليون » الجنرال « ديزيه » لاخضاع الوجه القبلي ، فشبت في

لوحة زيتية تصور معركة الازهر

### ثورة القاهرة الأولى

ففي القاهرة شبت الثورة الأولى ضد الفرنسيين في ٢١ أكتوبر سنة ١٧٩٨

وكانت ثورة منظمة ، ولها لجنة تديرها وتنشر دعوتها ، وتنظم صفوفها ، ومقرها في الجامع الازهر وأخذت هذه اللجنة تنظم المتطوعين للقتال وتستخرج الأسلحة المخبوة وانتخب السيد محمد السادات من علماء ذلك العصر رئيسا لها •

فتجهز الناس في اليوم الموعود ، وكانوا يتألبون في الشوارع زرافات ، ويتعاهدون على المقاومة ، وأخذت سمات الغضب والثورة تبدو على الشعب الهائذ الوديع وظهرت الأسلحة في ايدي المتجهزين بعدما كانت مخبوة عن الانظار وقبل الفرنسيون وأهل الفواحي الى المدينة الثائرة ، فاشتروكو في الثورة •

### مقتل الجنرال ديوي

وأخذ الثوار طريقهم الى المخافر الفرنسية ، فقتلوا الجنود والحراس • وكان من بين القتلى الجنرال « ديوي » Dupuy قومندان القاهرة • فزاد هذا النصر الأول من حمية الثائرين وحضر « نابليون » وكان يتفقد استحكامات مصر القديصة والروضة ، فالتى القاهرة كالشملة تظفر نارًا • وان فامر ان تنصب المدافع على مرتفعات القطم • وان تطلق القنابل على الجامع الازهر معقل الثورة •

### ضرب الازهر بالمدافع

وفي اليوم التالي ، نفذ الفرنسيون ما أمر به « نابليون » فحضر الازهر بالمدافع ، وأحدثت المدافع تخريبا هائلا في الازهر والأحياء المجاورة له • وتغلبت قوة الحديد والنار على مقاومة شعب أعزل الا من الأسلحة البدائية • وبلغت خسائر الفرنسيين في هذه الثورة ٢٠٠ قتيل وخسائر الأهليين أربعة آلاف شهيد • وهذا يدل على ضخامة الثورة •

وقد أسرف الفرنسيون في القتل • ولم تأخذهم رحمة حتى بالنساء فقتلوا كثيرا منهم ، وهذا من أقطع ماسع في التنكيل وسفك الدماء • وفي ذلك يقول (بوروين) Bourrienne سكرتير « نابليون » الخاص في مذكراته « سبق المسجونون الى القلعة وكنت اتولى في مساء كل يوم كتابة الأوامر القاضية باعدام المسجونين • وكانت جثث القتلى توضع في زكائب وتفرق في النيل ، واستمر ذلك ليالى



البحيرة • وخاض الشعب معارك عنيفة ضد القوات الفرنسية •

### رحيل نابليون الى فرنسا

لم يستطع « نابليون » تحقيق أطماعه في مصر ، وتوالى الأبناء باضطراب الأحوال في فرنسا ذاتها • فرحل عن مصر في أغسطس سنة ١٧٩٩ واستخلف الجنرال « كليبر » في قيادة الجيش في مصر •

### ثورة القاهرة الثانية

وثارت القاهرة للمرة الثانية وكانت أعنف من ثورتها الأولى ، واستمرت مشيوية الأوار في مارس وأبريل سنة ١٨٠٠ وعمت الثورة أطراف العاصمة وأقام الثوار المتاريس على أبواب المدينة • وفي معظم أحيائها • وكانت المتاريس على جانب كبير من المنعة فقد بنوا الثوار في الشوارع وبلغ ارتفاع بعضها اثني عشر قدما ، وتحصن الناس حولها وتحصنوا للقتال • وبذل الأهليون ما في طوقهم لتأييد الثورة • وأنوا في هذا السبيل من الأعمال ما دهش الفرنسيين فقد أنشأوا معلا للبارود ، ومعلا آخر لصنع القنابل وصب المدافع جموا له الحديد من المساجد والحوانيت وطوع الصناع للعمل فيه ، وقدموا ما لديهم من الحديد والآلات والموازين وأخذوا يجمعون القنابل التي تصير من المدافع الفرنسية في الشوارع • ويستعملونها قذائف جديدة للضرب •

قال المسمى « مارتان » أحد مهندسي الحملة الفرنسية ، وكان شاهد عيان لتلك الثورة : « لقد قام سكان القاهرة بما لم يستطع أحد أن يقوم به من قبل • فقد صنعوا البارود وصنعوا القنابل من حديد المساجد وأدوات الصناع وفعلوا ما يصعب تصديقه • وما رآه كمن سمع • ذلك أنهم صنعوا المدافع ! »

### مقتل الجنرال « كليبر »

جمع الفرنسيون ثورة القاهرة الثانية واستعملوا في إخمادها الوسائل الوحشية من قتل وتدمير وإحراق لأحياء بالكملها في المدينة •

وكان موقف « كليبر » في أوائل شهر يونيو سنة ١٨٠٠ يبدو غاية في المنعة فقد قويت آماله في تحقيق مشروعاته الاستعمارية في وادي النيل بعد أن تم له إخماد ثورة القاهرة لكن هذه الآمال قد تحطمت في لحظة واحدة ، وهي اللحظة الرهيبة التي امتدت إليه فيها يد « سليمان الحلبي » بطعنة خنجر أردته صريحا •

وجهه الثورات • وكانت سلطته على النوام مهددة إذ أن الأهلين كانوا متحيزين للانقسام على الحاميات الفرنسية كلما ساحت لهم الفرصة • بحيث لم ترسخ دعائم السلطة الفرنسية في تلك الأصمقاع بالرغم من انتصارات « ديزيه » وجنوده ، وبالرغم من وسائل القسوة والإرهاب التي اتبعوها في إخضاع البلاد •

وقد اعترف « نابليون » في تقريره إلى حكومته بأن القوة المسلحة هي الأداة التي يعتمد عليها • وهذا ينطبق تماما على رأي الجنرال « ديزيه » في رسائله إلى نابليون ، فقد كتب إليه يقول :

« أننا دائما محاطون بالعداء وإن صعوبة التواصل المهددة غالبا بالانقطاع • وبعد المسافات تضعني من أن أكتب لك من أخيرا بمقدار ما أريد • أننا في حاجة إلى الجنود لأن فرنسا قد أنهكتها التيب واحتاحتها الإرباضي • وبخاصة الرمد الذي انتشر بين الجنود انتشارا فظيحا • وإن من الخطر أن تترك جهة واحدة في مصر العليا دون أن تحتلها بجنودنا • وإننا لم نستطع أن نشتت أعدائنا إلا بقتال وحملات شاقة لا هوادة فيها • والبلاد مع ذلك مستعدة للثورة إذا بدر منا ضعف أو تراجع • وإنني مضطر إلى إرهاب الجنود وجعلهم دائما على سكر • لأنهم الوسيلة التي نستطيع بها تحليل الغراب » •

ونال أيضا :

« إن الحالة لم تفرح • والبلاد من أسنا إلى أسبوت هي في الوقت الحاضر هائلة • ولكنني لم أبأخ هذا الهدوء إلا بوسائل القسوة وتأييد الحملات المستمرة لفتحها للقوى وساجوب البلاد من أسبوت إلى أكنيا وأبضع ما تالفر جبراً الغرباء وانتزع الرهائن من جميع القرى كما فعلت قديريسي أسبوت وجرجا • ولا يدأخني الشك في أن هذه الطريقة والقوة المسلحة • هما الدعائم التي قامت بالهدوء الحالي »

فالقوة المسلحة ، وانتزع الرهائن والقسوة ، والفظائع هي الوسائل التي تفرع بها الفرنسيون لمكافحة قوات المقاومة في الصعيد • وهكذا ظل جيش الجنرال « ديزيه » يحارب قوات شتى لا عداد لها ولا يكاد يتغلب عليها حتى تتجمع وتعود ثانية للقتال • وصار « ديزيه » يحارب حربا لنهاية لها في ميدان واسع مترامي الأطراف يمتد من الجزيرة شمالا إلى أسوان جنوبا • ومن القصير شرقا إلى واحة الصحراء الكبرى غربا ، دون أن يصل إلى إخضاع البلاد أو إقرار السلطة الفرنسية فيها •

### تجدد ثورات الوجه البحري

تفاقت أطماع فرنسا الاستعمارية • ففساد « نابليون » حملة على سورية في فبراير سنة ١٧٩٩ لتثبيت قدم الاحتلال الفرنسي في مصر •

وفي أثناء هذه الحملة تجددت الثورة في مديرية الشرقية ، وفي غرب الدلتا ، وخاصة في مديرية



المحتلين للبلاد • فوجبت محاربتهم ومشـاركة من  
جاءوا لمحاربتهم •

أما الفرنسيون فلم يجدوا بدا بعد الهزائم التي  
نزلت بهم من ان يذعنوا ويسلموا فوقعوا اتفاقية  
الجلء عن مصر فى ٢٧ يونيه سنة ١٨٠١ و ٣١  
أغسطس ١٨٠١ وانقضى شهر سبتمبر والسفن  
المقلة لجنودهم تفلح من الاسكندرية • وكان الجنرال  
منو هو آخر من أبحر منهم • اذ أصيب بالطاعون فى  
أواخر أيامه ، فغادر الثغر يوم ١٨ أكتوبر سنة  
١٨٠١

وبجلء الفرنسيين عن الاسكندرية طويت صفحة  
الاحتلال الفرنسى فى مصر وخلصت البلاد لاهلها •  
وسجل التاريخ للشعب المصرى صفحات مجيدة من  
الجهاد القومى ، والثورات المتلاحقة على المطامع  
الاستعمارية • وظل العامل القومى محتفظا بقوته  
بعد جلاء الفرنسيين • فلم يستطع الترك ولا المماليك  
ولا الانجليز أن يهزموه أو يقهروه أو ياتمروا به •  
وكان من نتائجه بعد انتهاء الحملة الفرنسية ثورة  
الشعب على المماليك سنة ١٨٠٤ ثم على الوائى التركى  
سنة ١٨٠٥ ثم اخفاق الحملة البريطانية التى جردتها  
انجلترا لتحقيق أطماعها فى وادى النيل • وهزيمتها  
فى ( رشيد ) و ( الحماد ) سنة ١٨٠٧ •

نابليون بونابرت على رأس القوات الفرنسية فى معركة الهرم سنة ١٧٩٨

كان ذلك يوم السبت ١٤ يونيه سنة ١٨٠٠ •  
فبينما كان يسير فى حديقة مسكنه ( سراى الألفى  
بك ) بالأزبكية • وكان يصحبه المسيو « برونان »  
المهندس ، انبرى له البطل « سليمان الحلبي » وعاجله  
بضربة خنجر مميته أصابته فى صدره • وقد قبض  
عليه وتبين أنه طالب علم بالأزهر وأصله من حلب  
وحوكم أمام محكمة عسكرية فرنسية ، فحكم عليه  
وعلى أربعة من طلبة العلم بالأزهر بالاعدام • وأقفل  
الأزهر عقب الحادثة

### قيادة الجنرال « منو » وجلء الفرنسيين

وتولى الجنرال « منو » قيادة الحملة الفرنسية بعد  
مقتل كليبر وفى عهده استمر الاضطهاد والنهب  
والتخريب والضرائب والغرامات الفادحة •

وفى غضون ذلك اتفقت بريطانيا وتركيا على تجريد  
حملة مشتركة لمحاربة الفرنسيين فى مصر • وجاءت  
الحملة وهزم الفرنسيون فى معركة سيدى جابر  
( ١٣ مارس سنة ١٨٠١ ) وفى معركة كانوب ( ٢١  
مارس سنة ١٨٠١ ) ثم فى معركة الزوامل ( ١٦ مايو  
سنة ١٨٠١ )

وقد اغتبط المصريون بقدوم الحملة التركىة  
الانجليزية وانتصاراتها على الفرنسيين وكان هذا  
الشعور طبيعيا وسليما • اذ ان الفرنسيين كانوا



# دعاء الكروان

## بين الفن... والشعر... والخطابة.

الواقع ولا يعترف به ، ويتخذ من هذا الجحود أسلوبا فنيا ومبررا للبقاء . فهل ترانا نسال مؤلف الأوبرا لم يجعل أبطاله يفتنون بدل أن يتحدوا ؟ وهل ترانا نحتج عليه لأنه يجعل شخصياته ترمق بأسرارها وبأغبيكارها بدلا من أن تخفيها أو تهمس بها ؟

لو فعلنا هذا لكننا كمن يسأل الشاعر أن يكتب النثر بدل الشعر ، أو كمن يطلب الى المثقال أن يرسم الصور بالقلم ، بدلا من أن ينحسب الوجه بالأزميل .

علينا إذن أن نقرر منذ البداية أن « دعاء الكروان » رواية شاعرية رومانسية ، وليست واقعية نثرية ، وأنها تميل ميلا خاصا الى الخطابة ، وأحادية النفس الطويلة الرنانة ، وأنها تعتمد اعتمادا ظاهرا على موسيقى اللفظ ، وتستند الى التشكيل الموسيقي في فقرات منها ، ولا تحفل - في سبيل هذا - أن شاب الرواية اصطناع ، أو مرتها رتابة ، أو ألم بها بطء ، فهذه نتائج فنية مسلم بها منذ البداية ، وقراء هذا اللون من التعبير ، يتقبلونه بوصفه الجانب الآخر من المزايا الكثيرة التي يجلبها لهم ، مثل فخامة التعبير وابهته ، ومثل القدرة على اشباع المعنى وتأكيدده ، ومثل خلق الجو المناسب كي ينشئ المؤلف بينه وبين شخصوه علاقة تكون مباشرة حينما وحينما غير

تستأذن آمنة الكروان في أن تقص على الناس طرفا مما كان يدور بينهما من حديث ، « لعلهم أن يجدوا فيه عظة تصمم النفوس الزكية من أن تزهق ، والدماء البريئة من أن تراق » ، فيأذن لها الكروان ، وتبدأ على الفور قصة من أفتح وأدوج ما وعى الأدب العربي .

هي كذلك لو فهمناها الفهم الصحيح ، فلم ترح نفتش فيها - عشا - من مشاكلة الواقع ، ومطابقة الكلمات لطبيعة الشخصيات ، ومفعولية بعض الحوادث ، ولم نحتج لأن وعى شخصية ما ومستوى ما تداوله من أفكار وتاملات يرتفع كثيرا عن واقعها (١).

إن هذه كلها أدوات التناول الواقعي ، ولم يقل أحد أن « دعاء الكروان » تنحو منحى الواقعية ، وإنما هي رواية شاعرية خطابية لا تأبه كثيرا أن هي لم تشاكل الواقع ، ولا هي تصاب من جراء هذا بكبير ضرر . ومن الواضح أن كاتبها قد قصد أن يتناولها بهذا الأسلوب دون غيره ، فمن الشطط إذن أن نحاسبه في غير ميدانه ، وأن نطبق على عمله مقاييس لا يستند عليها هذا الصل استدعاء تلقائيا .

« دعاء الكروان » أشبه ما تكون بالأوبرا ، فهي مثلها تبني نفسها على أسس فنية كلها يجحد

(١) هذا ما يشمله الدكتور محمد منور في مقاله النقدي : دعاء الكروان - الميزان الجديد ص ٢٥





## بقلم : الدكتور علي الراعي

انت لا تجد في الرواية كلها - على ان موضوعها الحب والزلل ، والانتقام - موقفا واحدا يسمى المؤلف من ورائه الى اثاره قسائه بالجنس ، أو دغدغة أعصابهم بمشاهد العنف . وقله لا يجري بشيء يمكن أن يعاب أو يغرى ، حتى يسارع هذا الفلم نفسه الى اتخاذ المواقف الواضحة الصريحة من هذا الذي يصف مقتل هنادى مثلا ، وهو من أروع مواقف الرواية واشدها فعالية - يحتاط المؤلف حتى لا يتسرب اليها منه شيء من حب العنف ، أو تمجيد البطولة الزائفة ، فيصور لنا بطله الخال «ناصر» تصويرا يجعلنا نكرهه ، ويؤكد المرة تلو المرة انه شيطان مريد ، فتأثر نحن بمقتل هنادى التأثير الصحيح ، نكره المقتل ونلعنه ونتمنى بكل قوانا لو لم يحدث ، ونتطلع الى زمن لا تقتل فيه هنادى اخرى مهما كانت الأسباب فيتحقق بهذا هدف الكاتب من سرد قصة تمتع ولا تغرى ، وتنفع الناس وتجنبهم مواطن الزلل .

والى جوار هذا القيد الكبير الذي يقيد به المؤلف فنه ، ويجعله حدا لهذا الفن ليس ينبغي له ان يتعداه ، نراه يفيد من رخص فنية كثيرة ، كلها تنبع من طبيعة الفن التعليمي ، الذي ينزع - في سبيل خدمة الهدف - الى التجريد ، وتبسيط الشخصيات ، ووصفها والكشف عنها بالطرق المباشرة كالتعليق ، والخطابة ، أو بتكبير الحجم ورفع المستوى ، بغض النظر عن طبيعة الشخصية نفسها ، ومدى مطابقة ما تقوله او تفعله لجوهرها . خذ مثلا النقطة الاولى ، نقطة التجريد . الست تجد المثل الأكبر له في هذا الذي اشرت اليه مرتين حتى الآن ، وهو تقرير المؤلف على لسان آمنة ان «دعاء الكروان» تعالج موضوع الثار للشرف كي يتعظ به الناس ؟

هذه هي قصة الرواية مجردة ، أى مترجمة الى مطلقات هي : الشرف ، والثار ، والاتعاظ ، يجري بينها المؤلف أحداث روايته . يفتال الشرف غائل ، فيسارع الثار الى نجدته ، فيحدث القتل ، ويحتج العقل احتجاجا شديدا على هذا الذي حدث ، ويدينه ادانة قوية ، فيتكشف الشرف على حقيقته واذا هو الظلم ، وينحسر القناع عن الثار فاذا به الجريمة . وتبين نحن الرشد من الفى ، فنتعظ ، ونعدل من نظرتنا الى الناس والأمر .

هذا هو الأساس الاخلاقي لدعاء الكروان . ولو كان طه حسين كاتباً تعليمياً وحسب لوقف

مباشرة ، ولكنها - على الحاليين - تسمح له بان يعلق على هذه الشخصيات ، ويصف سلوكها ويوجه هذا السلوك . وهذا بدوره يدعم الطابع التعليمي للفن الخطابي ، ويؤكد ما يحمل عن مبادئ وأخلاق .

ومؤلف «دعاء الكروان» يفصح منذ البداية عن الهدف التعليمي لروايته حين يجعل آمنة تستاذن الكروان فى سرد قصتها على الناس ، لعلهم يتعظون بما جاء فيها ، ويكفون عن سفك الدماء ، ويتجنبون شر القتل بدعوى الدفاع عن العرض . وهو يبين عن نفس هذا الهدف حين يشجب تصرفات بعض شخصياته شجبا صريحا ، فيصف حياة زنوبة مع زوجها بأنها «عيشة يقرها القانون وتنكرها الاخلاق والدين ويمقتها اهل المدينة اشد المقت» وهو يفعل نفس الشيء حين يقول فى وصف نشاط نفيسة العرافة انها كانت تسعى بالرسائل بين النساء وبين الجان ، وتستخدم هؤلاء الآخر «فى كثير مما يشغل حياة المرأة الجاهلة الساذجة التى لا تزال تؤمن بأن سلطان الجن على الناس لا حد له .»

فليست «دعاء الكروان» اذن رواية تسعى لمجرد التعبير الفنى عن حياة الناس ، دون النظر الى ما ينفعهم او يضرهم من هذا التعبير . بل هي عمل فنى يريد - الى جوار المتعة - ان يفيد ، وهو لهذا يأخذ نفسه بكثير من القيود ، ويتحلى أيضا من كثير غيرها .

عنده ، وادن لأصبحت الرواية امثولة أخلاقية كمرسحيه « كل الناس » (١) أو رواية « رحلة الحاج » (٢) للروائي الأخلاقي جون باتيان .

ولكن بله حسين فتان قدير ، الى جوار إته فتان تعليمي ، وهو لهذا لا يقف عند مرحلة اختيار الموضوع ، وتجسيد افكاره عن طريق الشخصيات المثبتة ، يرمز كل منها الى فكرة أو صفة ، بل هو يتعدى هذا الى رسم شخصيات بعضها متعدد الجوانب ، أبرزها ، ولا شك ، شخصية أمّنة التي يتعمقها المؤلف ويعني بوصف ما يدور في نفسها عناية شديدة . كما أنه يحرص على وصف الجو المحيط بهذه الشخصيات ، وصفا فنيا فائنا ، كما سستين عما قليل .

غير أن الأساس الأخلاقي للشخصيات - كل الشخصيات - يبقى مع ذلك قائما ، وإن تفاوتت درجة وضوحه من شخصية الى أخرى . فنحن نستطيع بكل سهولة أن نشين ما ترمز اليه كل شخصية ، وأن نعدد دورها في البناء الفكري التعليمي للرواية . هنادي هي الضحية البريئة للشرف المزيّف ، والخلل ناصر هو سوط الانتقام الأسمى ، والام هي الضحية المذبذبة لنفس هذا القهر الاجتماعي ، وهي ضحية لأن ظلما فادحا يلحق بها ، وهي مدنية لأنها تستكين لهذا الظلم ، بل لاقتها تماشيه وتقتنع به الى حد ملحوظ . أما أمّنة فهي صوت العقل ، الذي يبين وجهه الظلم ، ويحصر منه القناع ، ويلقي علينا الموعظة . فاذا شئنا أن ندخل المهندس في هذا البناء الأخلاقي - وهو لا شك داخل فيه - قلنا أنه يمثل الإغراء ، والهدف اليراق ، الذي تحترق بنسوره فراشة ، وتحتال أسفري حتى ينير لها الطريق ولا يحرقها .

ثم يقدم طه حسين التجريد بتبسيط الشخصيات على النحو الذي تقدمت الإشارة اليه ، وينتقل من هذا الى الكشف عنها بوسائل مباشرة واضحة فيها الخطابية المستحثة ، التي تستنفر الشخصيات للحركة المادية أو الفكرية . وتكشف في نفس الوقت عما يدور في داخلها من افكار ، وما يضطرب من عواطف . ونحن نجد مثلا طيبا من هذا اللون من الكشف الخطابي للشخصية صفحتي ٥٩-٦٠ من الرواية (٣) حيث تخاطب أمّنة نفسها قائلة :

(١) مسرحية Everyman المبرولة المؤلف

(٢) The Pilgrim's Progress

(٣) طمة دار المعارف

\* اقيمي اقيمي يا أمّنة ، وأنسى نفسك ولذتك .. الخ » حتى نهاية الحديث في أوائل صفحة ٦٠ . في هذه المناجاة للنفس تتمثل الوظائف الرئيسية التي كان يؤديها الكورس في الدراما اليونانية القديمة ، من تعليق على الشخصيات ، وإعلان لما تزعم القيام به من أفعال ، واستدرا لعلف النظارة عليها ، ودعوتهم لمشاركتها حمل ما يهبط كاهلها من رزايا .

ومن هذه الوسائل أيضا الاعتراف المباشر ، تلقى النيابة الشخصية ، نيابة عن نفسها ، على نحو ما تفعل أمّنة اذ تقول في صفحة ٥٩ : « كذلك كنت متناقضة أشد التناقض ، مختلفة أشد الاختلاف ، أزين لاختي ما أبغض .. الى آخره » ، حتى نهاية الفقرة التالية . ويهدف هذا الاعتراف هو تصوير الموقف الصعب الذي تجد فيه الشقيقتان نفسيهما ، وزيادة ربطنا بالشخصية الرئيسية ، عن طريق اطلاعتنا عما يدور في نفسها من صراع بين الواجب من جهة ونوازعها الخاصة من جهة أخرى . وأحيانا تعترف الشخصية نيابة من غيرها فنجد أمّنة ، في صفحة ٦٠ تكشف عما يدور في نفس أختها قائلة : « ولكن أختي لا تسمع لي ، أو هي تسمع ولا تفهم عني . » ويكون هذا الاعتراف بالاصالة مقنعة لعلف للخيال عن حقيقة مأساة هنادي . وما أجري لها أقوى بيت « ذلك الشاب المترف الذي يسمونه الباشمهندس » .

ويمنع طه حسين شخصيته الرئيسية أمّنة قدرا كبيرا من الوعي بالنفس والوعي بالغير ، وجده الدكتور مندور مغرطا . وهو كذلك لو نظرنا اليه على مستوى الواقع ، ولم تأخذ في الاعتبار أن هذا الوعي المغرط للشخصيات هو سمة من سمات الفن التجريدي والفن التعليمي بصفة خاصة ، حيث البناء الفكري للعمل الفني هو أهم ما فيها ، وما تلا ذلك من اعتبارات يأتي في المرتبات التالية .

إن وعي أمّنة المغرط هذا هو وسيلة فنية لكشف الشخصية وإيضاح دورها في الحركة الفكرية للعمل الفني ، ولا يقصد به قط أن يكون مشاكلا للواقع كما يطلب الدكتور مندور وكما كان يتوقع . والا ، فأي شخصية واقعية تنأى عن نفسها كل هذا النأي الذي يسمح لأمّنة بأن تتحدث عن نفسها دغبر الغائب ، فتقول « وشرقت الشمس ذات يوم على أهل الدار ، وارتفع الضحى ، واقتد أهل الدار أمّنة ، فلم يجدوها » ثم تمضي الفتاة فتعتبر أمّنة شخصا آخر منفصلا عنها ، يمكن أن تخاطبه



مباشرة بقولها : « لك الله ايها الفتاة الناشئة ! الى اين تذهبين ! الم تعكرى في هذه الكوارث والخطوب التي تضمرها الحياة للضعفاء والبالسين وللضعيفات والبالسات خاصة .. »

وبلى ذلك التحليل النفسى الطويل الذى تعرض آمنة نفسها له ، والذى اعتبره الدكتور مندور بحق اجد الكاسب الفنية الكبيرة للرواية . ان هذا المكاسب الكبير لا يخلص لنا ما لم نسلم - بلدىء ذى بدىء - بان آمنة يمكن ان تتمتع بكل هذا النبأذ ، والموضوعية ، ووضوح الرؤية . وليس من شك فى اننا يجب ان نفعل - مطاوعة لقتضيات هذا اللون من التأليف الفنى ، كما هو شأننا دائما اذا رحنا نشهد قطعة أوبرا أو باليه ، فوجدنا الناس يغنون أو يرقصون عوضا عن أن يتحدثوا .

ناقضت « دعاء الكروان » حتى الآن على المستوى الاخلاقى التعليمى ، وقلت ان هذا المستوى هو اساس الرواية ، ولكنه ليس كل ما فيها ، فمما لا شك فيه ان للعمل معنى انضج واعمق مما قدمت .

يستبين لنا هذا المعنى لو اننا نظرنا الى دعاء الكروان على انها قصة فتاتين تسعيان نحو التحرر والانطلاق من رقة مجتمع عدوانى قاهر ، يحلزم عليهما بسط الحقوق واشدها التمسقا بالحياة ، وهو حق الحب ، والتطلع الى شريك .

وبهذا التصوير لدعاء الكروان ، نجد ان الرواية جزئين متميزين ، أولهما عامر بالحركة القوية الدافقة ، تغلب عليه طبيعة المأساة ، وتغضب حوادثه الدماء ، ويزدحم بالشخصيات القوية المتميزة القسمات ذات الطبيعة اللصوصية والاجرامية احيانا وهذا الجزء ينتهى بمقتل هنادى، وفرار آمنة ذلك الفرار الخائف المنصور .

اما الجزء الثانى فائل من سابقه حركة وتشويقا، ولوفر حظا من التأمل والتفكير والتحليل النفسى ، ولا فرد فموضوعه مقابر تماما لموضوع الجزء الأول . انه يتناول قصة فتاة تسمى للتحرر بقوة العقل ، وصلابة الإرادة ، وفضل الخطة الواعيسة المرسومة . وهذا موضوع قليل الحوادث بطبعه ، لا ننظر فيه الى التشويق قدر ما ننظر الى تسلسل الحوادث تسلسلا منطقيا ، وتهيئنا فيه الحقائق النسبية أكثر مما تهمننا الوقائع المادية .

الجزء الأول نرى فيه فتاة تسعى الى التحرر بلا وى ، ولا تفكير مرسوم ، وانما هو مجرد صدام

عربان غير متكافئ مع قوى الصنف ، ينتهى الى النتيجة المنتظرة ، وهى موت البطلة والجزء الثانى يرى فيه فتاة أخرى قد تسلمت بنور المعرفة ، وقوة العقل وعملت على تفادى الصراع الدموى مع المجتمع ، وتحويل هذا الصراع نفسه الى صراع فكري ونفسى .

الجزآن معا يشكلان موضوعا فنيا واحدا يتخذ محورا له تلك الفكرة التقليدية التى نجدها كثيرا فى المؤلفات الرومانتية ذات الطابع الميلودرامى ، فكرة الفتاة الفقيرة التى تتطلع الى هوى من هو اسمر منها مركزا وأوفر حظا من الثراء ، فاما تموت ، ضحية بريئة ونبيلة ، لهدف سام ونبيل ، هو التطلع الى الأحسن ، والأرقى - وهو ما يحدث لهنادى - واما تنتصر ، كما هو حال آمنة ، فتفوز بالجائزة مضاعفة ، هى الاقدام والانتصار معا .

غير أن تسدرة طه حسين الفنية ترتفع بهذا الموضوع الميلودرامى الأساس ، الى مرتبة من التعبير انضج وأعمق ، وذلك بفضل نظمرته السليمة الى موضوعه ، تلك التى تقيه شر الاستسلام الى الانارة بكافة أنواعها ، والسعى اليها لذاتها - وهذا هو لب الفن الميلودرامى ، وبفضل الخدمة الفنية المنيرة التى يجتهد بها المؤلف موضوعه .

اما تجنّب الانارة ، فقد سبق الحديث عنه . واما الخدمة الفنية للموضوع فما قد حان الوقت للحدث عنها .

هناك أولا وقبل كل شيء الوحدة الفنية الرائعة التى يربط بها المؤلف بين شخصياته الرئيسية ومصائر هذه الشخصيات من جهة ، وبين الشخصيات الفرعية ، والبيئة المحيطة من جهة ثانية .

وفى هذا الصدد شك الدكتور مندور من عدم وجود رابطة عضوية بين الشخصيات والحوادث القرية فى الرواية وبين الخط الرئيسى فيها ، ثم عاد فصيح من نظره وزاد نصيبها من العمق حين تبين ان « القصص تصوره للبيئة التى يحيا فيها أبطاله يميننا على فهم نفوسهم ، وهو بنفسه لطرف من حوادث العنف التى يأتونها يخلق جوا يعهد لما سيقع فى القصة ذاتها . » (1)

والواقع ان الارتباط الذى نجده بين البيئة والشخصيات فى « دعاء الكروان » أكبر من هذا

فدرا . انه وحدة فنية رائعة كما اسلفت . وما علينا ، لكن نتبين هذه الحقيقة الا أن ندقق النظر في الدور الذي تلعبه العرافة نفسه في حياة آمنة وأماها ، وحياة هنادى بصفة خاصة . اليس تقوم في هذا المقام بدور من يعيى الجو للكتابة المقلبة ؟ اليس لها بعض القيمة الفنية التي للساحرات في حياة مكبث ؟ الا تضر كلا من الشخصيات والقراء لما هو وشيك الوقوع من قتل وإراقة دماء ؟

ولكن هل يكتفى طه حسين بهذا على سبيل التحضير للحدث الكبير ؟ بالطبع لا . فهناك ذلك المشهد القوى التأثير ، الحافل بالحركة السريعة النابضة ، والذي يصف فيه المؤلف مقتل شيخ الخفراء . ان هذا المشهد هو في حد ذاته مسودة فائنة اخاذة لبعض ما يحدث في الريف ، وهو يقوم على قدميه ولا يحتاج مبررا لهذا القيام ، من قرط . ما يعتمد على التصوير الدرامي للحركة متمثلة في كروان يصيح ، فينبه طيرا لا تلبث أن تسبق جوف الليل الساكن بأجنحتها ثم اذا بكلاص تصحو وتنبع نباحا عاليا مندرا . وحركة خارج الدار وداخلها . وعود الى صياح الكروان ، وهرج ومرج ، ورجال العمدة يقدمون لينهوا اليه النبا المظلي : قتل شيخ الخفراء .

هذا المشهد ، بالتتابع السريع فيه للحركة ، والتمزج المطرد لها ، والقصد الرائع في الوصف ، والربط الوثيق بين الجو والليل ، وسواد الجريمة ، يشكل صورة فنية رائعة ، بحيث لا نحتاج الى أن نسأل لم تقوم هذه الصورة ، بل نكتفى بقبولها والتمتع بها .

غير ان المؤلف يجعل لها وظيفة واضحة تربطها وتحكم رابطها بالرواية ، بحيث تصبح جسرا عضويا منها ، لا تحتاج معه الى أن نتفرع بسعة الأفق والتسامح في تعريف الوحدة ، كي نعرفها على حقيقتها ونقبلها .

ان مقتل شيخ الخفراء يمهّد تمهيدا فنيا واضحا لمقتل هنادى . وكان المؤلف يريد أن يقول : ها هنا أرض الجريمة ، كل شيء فيها ممكن - قتل شسيخ الخفراء ، ممثل السلطة ، فما الذي يمنع أن تقتل فتاة بريئة عزلاء كهنادى ؟

والى جوار الوحدة العضوية ، هناك ذلك الحشد الطريف من الشخصيات الثانوية ، التي يبرع المؤلف في وصفها وإبرازها . وعلى رأس هذه الشخصيات

زنوبة ، التاجرة الفاجرة الراية الفالقة الحيوية ، وخضرة الدلالة ، التي كان مقدمها للمدينة والقرية عيدا لا يلبث أن يتقلب الى غم ، والعرافة زنوبة . تلك شخصيات لها طرفة الشخصيات للصومسية picaresque التي نلقاها في روايات سيرفانتيس وفيلدينج وديكنز ، نلقاها ففتحج على سلوكها ونشجيها ، ولكن هذا لا يمنعنا أن نستمتع بما تعرضه علينا من حيوية وذكاء وكثير من المكاها .

ان شخصية زنوبة - بوجه خاص - تعتبر من انجح وأبرع ما رسم مؤلف مصري في تصوير الشخصيات الصومسية .

هناك كذلك الكروان نفسه ، الذي يجعله المؤلف شخصية عامة من شخصيات الرواية ويسند اليه ادوارا هامة فيها ، فهو تارة ، مسع آمنة - راية الحوادث ، وهو أحيانا - ممها ايضا - معلق ، وأحد افراد الكورس ، وهو في مرة نالته التذير بما هو موشك الوقوع من احداث .

وعلاوة على هذا فالكتاب يستخدمه للتقطيع والتنظيم ، فكانه لحن يتكرر في قطعة موسيقية ، يتكرر بجوهره ، وان كان يمتد شكله لون بعد آخر من التخييل يتكافأ مع الهلمات المتعددة التي يستند اليها بطله / حسين .

ثم فكاهه صافية عذبة كذلك التي نجدها في حادثة أبناء التاجر من طلبة المدارس ، أولئك الذين كان أبوعم يقدرهم ويحب من شأنهم ، اذ يجدهم لا يكادون يتنهون من الدرس في القاهرة حتى يمشوا على كتب لهم في الريف يحسون انفسهم وأياها ، لا يكادون يترونها الى لعب أو سمر .

وذات يوم كالح ، تبين حقيقة هؤلاء الأبناء النجباء لأبهم نصف الأمي . فكل هذا الانكباب على القراءة لم يكن لوجه العلم ، بل لوجه الحوادث الفاتنة في « الف ليلة وليلة » - الكتاب « الساقط » الذي كان يتنازعه الأبناء .

وتكون ثورة طريفة ممتعة تكتسح الأبناء وما يمثلونه من علم زائف ، وتكتسح آمنة ايضا ، التي كانت تبحث عن سبب لترك خدمة التاجر .

وهكذا يمتدنا المؤلف ، ويدفع بقصة روايته الى أمام ، فيعطينا بهذا مثلا آخر من أمثلة احكام الربط بين الحوادث النفرية وبين المجرى الرئيسى للرواية .



# لويس عوض

## ... نافتدا

### بقلم : الدكتور محمد مندور

ابتدأت اعرف لويس عوض عن قرب منذ ربيع قرن او يزيد عندما جاء من انجلترا الى باريس في احدى الاجازات الدراسية ليقم مع زملائه مبعوثي الجامعة الذين يدرسون في فرنسا بعض الوقت . وتونقت بيننا العلاقة حتى لازمني ولازمته طوال اقامته في باريس وكلما عاد اليها ، ثم بعد عودتنا من الخارج للعمل في الجامعة أولا ، وفي الصحف والمجلات والكتب لانيا .

وانا لاقص هذه الذكريات الخاصة لمجرد التسجيل او ارضاء شغاعري ، بل اقصها لانهمسا تدل على ان النحي الفكري والعاطفي لصديقي لويس لم يتغير منذ ان عرفته لأول مرة ، واعنى به الاتجاه نحو الفهم والمعرفة والتفسير . فاذا كان لويس قد انتهى به الامر الى ان يتخصص في النقد الادبي والفني ويحترفه مثلي . فان الطابع الذي يلازم نقده هو الطابع التفسيري الذي يقوم على الفهم والمعرفة ، بحيث لا أتردد في ان اضعه في حركة النقد المعاصرة داخل مدرسة النقد التفسيري - ان لم يكن ممثلها الصحيح ، في حين قد اضع نفسي بين مدرستي النقد التفسيري والنقد التقييمي بسبب المعارك النقدية العديدة السائرة التي خضتها ودعوت فيها الى قيم ومفاهيم تحمس لها ضميري الانساني او الفني بينما يؤثر صديقي لويس نشر المعرفة والتفسير والفهم دون حاجة الى قتال صريح في سبيل قيم او مفاهيم معينة .

ومن المؤكد ان اهم عوامل التجاوب بيني وبين لويس عوض كان الظما المشترك للمعرفة ، واحساسنا باننا لم نسافر الى أوروبا لنبحث عن هذه المعرفة في بطون الكتب وحدها والا لاستقدمنا الكتب وما احتجنا الى تحيل مشاق الغربة ، ولهذا اذكر انني لم انفق وقتا كبيرا في ارشاد لويس عوض الى ماسائتي عنه عند زيارته الأولى لباريس عن المراجع الفرنسية التي تعالج موضوع « لغة الشعر » الذي كان يدرسه عندئذ للحصول على درجة جامعية فيه ، بينما انفتحت الوقت كله في اشراكه معي في تأمل ودراسة مشاهد الحياة واساليبها ومعالم الماضي التي خلفتها الحضارة الفرنسية على صفحة باريس ، وامكنة الوحي والالهام فيها . ولقد علمت من لويس ومن بعض الاصدقاء انه كان قد دون هذه الذكريات في كتاب كبير ولكنه ظل مخطوطا حتى ضاع منه ، وكسفت لضياعه وكأنني فقدت جزءا من نفسي .

ويكفيها أن نستطيع في هذا الصدد تمييز ثلاث مدارس نقدية كبيرة يمثل كل واحد منها أحد الاتجاهات الثلاثة السائدة في النقد ، بل وأن نسجل نقادنا أنهم لم يعدوا مجاراة هذه المدارس العالمية ولا تقليدها والتخضوع الأعمى لتعاليمها وإن كنا بالبداهة لانكر تأثير نقادنا المثقفين بالثقافة العالمية كله قديمه وحديثه وبتيارات الفكر والفن فيه سواء في ذلك تراثنا العربي أم التراث الأجنبي ولكن دون أن يدعنا ذلك من أن نقرر أن هذه المدارس النقدية قد تشبقت وتشعبت نتيجة لثقافة كل ناقد وتاريخ تكوينه الروحي ، والاجتماعي ، وطريقة احساسه بحاجات عصره ومجتمعه وشعبه وإدراكه لمدى التطور الذي طرأ على العقلية العامة لامتنا وعلى ذوقها الجمالي ثم استجاب لكل ذلك على النحو الذي يتفق مع تكوينه الخاص ومزاجه المتميز ووضعه في الحياة .

ليس من شك أن الفصل الحاسم بين هذه المدارس النقدية الثلاث غير ممكن ولا معقول . والمفسر قد يكون وسيلة أو مرحلة لتفهم العمل الأدبي ، ثم لتوجيه الأدب أو الفنان نحو ما هو أفضل وأرفع وأكثر جمالا وتأثيرا ، ولكننا مع ذلك لانحطئ ، إذا قلنا بانصاف هذه المدارس النقدية بعضها عن بعض بقى فيها لغلبة هذا الاتجاه أو ذاك على هذه المدرسة أو تلك - وباستطاعتنا أن نميز في سهولة هذه المدارس في إنتاج نقادنا المعاصرين ، فأولئك الذين ركزوا اهتمامهم نحو توجيه الأدب والفن إلى الحياة والمجتمع وبخاصة على أساس التفكير الاشتراكي وفلسفة الحياة الجديدة التي ارتضيها ، وهم من نادوا بفكرة الأدب الإيجابي الهادف أي الأدب القائل للحياة وعابوا السلبية والغبية والرومانسية الهاربة ، ثم أولئك الذين نادوا بضرورة تحمل الأدب أو الفنان لمسئولته ، وطالبوه بأن يلتزم أي أن يوحى بوسائله الفنية الخاصة بالرأي أو الاتجاه الذي يرتضيه فيما يعرض من تجارب الحياة ومشاكلها ومشاكل شعبه ومجتمعه - كل هؤلاء النقاد لانحطئ إذا أدخلناهم في مدرسة النقد التوجيهي ، وإن كان تفهمهم التطبيقي لا يخلو بالبداهة من تفسير وتقييم للأعمال الأدبية والفنية التي ينتقدونها .

وأما مدرسة النقد التقييمي وهو تقييم قد يكون تأثيرا جماليا خالصا كما قد يكون موضوعيا علميا



« توفيق الحكيم .. ومسرحية إيزيس »

ذلك لأن النقد كما هو معلوم تفسير وتقييم وتوجيه للأدب والفن ، وهو في ذلك يعتبر الوجه الآخر للأدب والفن من حيث أنهما أيضا تفسير وتقييم وتوجيه للحياة ، وإذا كان التراث العالمي قد عرف مدارس وتقييمات أخرى للنقد كتقييمه إلى تأري وموضوعي وتأريخي واعتقادي ، فمن المؤكد أن تقسيمنا له إلى تفسيري وتقييمي وتوجيهي هو الذي يمثل المرحلة القائمة اليوم لا في بلادنا وحدها بل في العالم أجمع ، لأن هذا التقسيم هو الذي تستوجبته مذاهب الفكر والأدب والفن التي تتصارع اليوم في العالم كله ، وتنبعث عنها شعارات الأدب الهادف والأدب الملزم والأدب الصلبي والأدب القائل وما إليها من شعارات .

والذين يهتمون حركتنا النقدية المعاصرة بالتخلف إنما يشنون تخلفهم هم عن متابعة هذا النقد وفهمه وتمييز اتجاهاته ومدارسه التي نستطيع أن نزعم أنها قد وصلت اليوم إلى خير المستويات العالية .



أو شبه علمي ، فقد كانت لنا فيه مشاركة وإن كنا قد قصرنا نقدنا عندئذ على مجال الشعر على نحو ما هو واضح في كتابنا « **في الميزان الجديد** » . ثم نشر الأستاذ **يحيى حقي** مجموعة صالحة من مقالاته النقدية التي كتبها منذ سنة ١٩٢٧ حتى سنة ١٩٦٠ في كتابه الجديد « **خطوات في النقد** » وإذا بمجموع هذه المقالات أو معظمها ينطق بأنه ينتمى إلى نفس المدرسة التقييمية وأنه لا يفتقر بها عند حدود الشعر الذي تفقر فيه القيم الجمالية إلى مكان الصدارة ، بل يهدأ إلى أساليب التعبير اللغوي في كافة فنون الأدب بما فيها القصة والمسرحية الشعرية أو النثرية حتى لنحسب أن يحيى حقي قد نثر في هذا الكتاب الأصول العامة لما يمكن أن نسميه بعلم الأسلوب .

وما هو الدكتور **لويس عوض** يقدم لنا في كتابه الجديد « **دراسات في أدبنا الحديث** » مجموعة من الأبحاث والمقالات العميقة التي تبين لنا أن تدرجه في مدرسة **النقد التفسيري** . بل وأن نعتريه من أكبر زوايا المعاصرين .

### لويس عوض والنقد التفسيري

والإتجاه التفسيري في نقد الدكتور لويس عوض للأعمال الأدبية الجديدة ليس إلا امتدادا لتخصصه كأستاذ للأدب . وأساتذة الأدب يغلب على عملهم دراسة المؤلفات الأدبية التي غربلها الزمن فاحتفظ بالجميل منها وطوى الردى بحيث لم يعد لدراساتها مجال وأمن لتقييمها على أساس من الجودة أو الرداءة ، كما أنه لم يعد هناك بالبداهة مجال للنقد التوجيهي فيها ، وإنما يعيد أساتذة الأدب تناولها بالدراسة لإعادة فهمها وتفسيرها وتوليد الجديد منها في ضوء ثقافتهم الواسعة وخبراتهم الدائمة التجدد ، وهم يفضل هذه الدراسات قد يعيدون خلق تلك الأعمال الأدبية القديمة بإعطائها معانيهم جديدة حتى ليقول أحد كبار الأساتذة العالميين : « **إن شيئا لم يؤثر في الآداب القديمة كما أثرت الآداب الحديثة** » . بمعنى أن الدارسين المحدثين قد يعيدون فهم الأعمال الأدبية القديمة في ضوء ثقافتهم الحديثة فيسكبون في تلك الأعمال قيما ومفاهيم جديدة ربما لم تخطر لكتابتها القدماء ببال ولكننا مع ذلك لا نعتبر غريبة ولا متحمة على أعمالهم

الأدبية وإن ظلت كما أنه خلف سطورهم وفي أعماق مؤلفاتهم ، حتى يجيء الأساتذة المحدثون فيستخرجونها منها وكأنهم قد خلقوها خلقا جديدا ، وهذا هو ما فعله **لويس عوض** في الدراسات الأدبية التي نشرها من قبل مثل مجموعة مقالاته عن الأدب الإنجليزي التي نشرها في صدر حياته في مجلة « **الكتاب المصري** » التي كان يرأس تحريرها عندئذ **استاذنا الدكتور طه حسين** ثم جمعها لويس بعد ذلك بين دفتي كتاب ، ومثل المقدمات الإضافية التي كتبها لبعض المؤلفات الأدبية التي قام بترجمتها مثل المقدمة التي كتبها لترجمته لكتاب فن الشعر للشاعر اللاتيني الكبير « **هوراس** » ، ومثل المقدمة الأخرى الكبيرة التي كتبها لترجمته لقصيدة من مطولات الشعر الإنجليزي الرومانسي وهي قصيدة « **بروميسيوس طليقا** » للشاعر الإنجليزي الكبير « **شيللي** » . وهي المقدمة التي يلوح لنا أن الإتجاه التفسيري في دراسات لويس ونقده قد ظهر فيها أوضح ما يكون ، بل واتسم هذا الإتجاه التفسيري بسمة الإتجاه العكسي العام في فهم الأدب ومذاهبه واتصالها بالحياة العامة واتجاهاتها وتطورها الإقصادي والاجتماعي حيث نراه يرتبط ظهور المذهب الرومانسي بالتطور الاقتصادي والصناعي والاجتماعي الذي أحدث في القرن التاسع عشر في أوروبا وأدى إلى ظهور الطبقة البرجوازية الصناعية والتجارية ، ومشاكلها الخاصة وضباب طبقة المثقفين والأدباء والشعراء فيها مما دعاهم إلى العزلة والانطواء حياء ، والهرب من واقع الحياة المسررة والتخليق في عوالم الخيال أو رحاب الطبيعة حينئذ ، آخر ، بكل ما يصحب هذا الوضع الفلج من آتني وشكوى وثورة وتعمد .

**ولويس عوض** في مجموعة مقالاته التي يضمها كتابه الجديد « **دراسات في أدبنا الحديث** » بواصل نفس الإتجاه التفسيري ، ومجموعة هذه المقالات لا تعتبر كلها مما اعتدنا تسميته بالنقد الأدبي والفني لأنها تضم إلى جوار المقالات النقدية أبحاثا ودراسات من أهمها البحث المطول الذي كتبه عن المسرح المصري القديم ، وكان قد سبق أن نشره في كتيب منفصل بعد نشره كمقالات في « **جريدة الجمهورية** » . وبعدئذ الدكتور لويس بانه قد استعان في كتابة هذا البحث بما انتهت إليه دراسات عالم الآثار المصرية **الأب « دوريتون »** مدير المتحف المصري الأسبق .

والقول بأن العقلية التي تؤمن بالجبر والقدر هي العقلية التي يزدهر فيها فن السرح القائم على الصراع الدرامي بينما العقلية المؤمنة بالاختيار لا يزدهر فيها غير الأدب الملحمي القائم على الجهاد أو الصراع الخارجى كله ، قول يقبل المناقشة بل أخصى أن أقول : أنه قول يجانبه الصواب الذى نستطيع استقراءه من دواستنا لتاريخ هذه الفنون في الآداب العالمية .

صحيح أن فكرة الجبر أو القدر قد لعبت تاريخيا دورا خطيرا وفعالا في ازدهار الفن الدرامي وبخاصة فن التراجيديا عند اليونان القدماء حتى بلغ هذا الفن ذروته في القوة واثارة اعصاب النفوس والضمائر ، ولكن هذه حقيقة تاريخية نسبية وليست حقيقة فنية مطلقة كما يريد الدكتور لويس عوض أن يقول ، وإذا كنا قد رأينا البطل في التراجيديا اليونانية القديمة يدخل في صراع مع الآلهة أو القوى المجردة أو المطلقة على نحو يجعل من الصراع الدرامي شيئا رهيبا لامثيل لقوته ، على نحو مانرى جسد البشر المزعوم « بروميثيوس » يدخل في مسرحية الشجعان « ايسكيلوس » في صراع مع كبير الآلهة « زيوس » لأنه اختلس من ضوء الشمس قيسا من نور وناريرمز للمعرفة التي قد تبذل هبة الآلهة وسيطرتها على نفوس البشر ، وإذا كنا نرى بطلا عظيما منكوبا « كالوديب » يدخل في صراع مماثل مع القدر الذى لحاقه حوله الشباك لكي يوفقه في جريته منكزه في قتل أبيه والزواج من أمه ، فاننا لا نرى في كل هذا شيئا يختلف عما يسميه لويس بالجهاد الملحمي ، إذ أنه في النهاية لا يخرج عن كونه صراعا خارجيا هو ما يسميه صديقنا بالجهاد الملحمي .

والصراع الخارجى ليس على أية حال خاصا بالملحمة ولا بالمسرحية ، وإنما هو نوع من الصراع الذى قامت عليه التراجيديا في مرحلة من مراحلها التاريخية وهي المرحلة اليونانية في ظل ديانة كانت تؤمن بالجبر والضرورة الكونية وبما نسميه في الديانات السماوية بالقضاء والقدر ونحن نلاحظ أن تغير العقلية البشرية بتغير الدين من الوثنية إلى ديانات التوحيد الروحية السماوية وانتقال الصراع الدرامي من الخارج إلى داخل النفس البشرية - لم يتطور بالمسرح من مرحلة ملحمة إلى مرحلة درامية تضمن له النجاح والازدهار ، بدليل أن الفن المسرحي وبخاصة فن التراجيديا قد وصل إلى الذروة في عصر الكلاسيكية الذى تلا النهضة الأوروبية ، مع

أن المذهب الكلاسيكي قد نقل الصراع الدرامي إلى داخل نفسية البطل وجعله يجرى بين العاطفة والواجب أحيانا كما نرى في مسرحية « السيد » للشاعر الفرنسى الكبير « كورني » أو بين عواطف النفس للتصاعبة المتضاربة على نحو مانرى في مسرحية « أندرومالكا » مثلا للشاعر الفرنسى الآخر راسين أو مسرحية « فلو » له أيضا ، وتطور بعد ذلك الصراع الدرامي واتخذ أشكالا مختلفة فجرى بين الفرد والمجتمع حيناً وبين طبقة اجتماعية وطبقة أخرى حيناً آخر ، بل وانتهى عند كاتبنا المعاصر توفيق الحكيم إلى أن يصبح صراعا بين الرموز أو بين ما يسميه هو نفسه « المطلق من العاني » كالحياة والزمن في « أهل الكهف » أو الحقيقة والواقع في « أوديب » أوفى الحياة والفن في « بينجاليون » أو الواقع والمثال في « إيزيس »

وهكذا نستطيع أن نمضي شوطا وأشواطاً في استقصاء الحقائق الأدبية والفنية ، لنستند إليها في مناقشة الصرح الفكرى الذى أقامه الدكتور لويس عوض على قضايا ليست يقينية ، ومع ذلك يرتب على كل قصة منها قضية أخرى يزيد بها الصرح ارتفاعاً فتعجب بذكائه واتساع ثقافته وقوة تفكيره ، ولكن كل هذه الروعة لا نستطيع أن ننم فيها الروح النقدية التى لا تكاد تتناول هذه القضايا المتلاحقة بالخصص حتى نراها تنفر من الحقائق التى يشتهها الاستقراء في مجال الآداب العالمية ، وإن يسكن كل ذلك لا يسلب أبحاث الدكتور لويس عوض قيمتها الفذة في تزويدنا بالكثير من الحقائق الأدبية والفنية والإيعاء لنا بالتفكير وتجديد المعالومات في مجال الفهم والتفسير لكثير من الظواهر الأدبية الكبرى التى لا يستطيع علاجها إلا استناداً متيناً كلويس عوض .

### مشقات التفسير

ولا يحسن أحد أن الاتجاه التفسيري في النقد أقل مشقة من الاتجاه التقييى والتوجيهي وذلك لأنه إذا كان التقييم والتوجيه يحتاجان إلى التمتع بحاسة جمالية مرهفة أو الإيمان بقيمة إنسانية واجتماعية معينة - فإن الاتجاه التفسيري يحتاج إلى ثقافة وخبرة بالغة ، وهذه الثقافة وتلك الخبرة هى التى تجعل من لويس عوض ناقداً تفسيرياً ممتازاً

الديانات الشرقية الفارقة في الزمن والتجريد بينما نرى اليونان القدماء وقد تصوروا آلهتهم على شاكلة الإنسان بكافة فضائله ونقائصه وأن اختلعت النسب مما سهل تطور الفن الدرامي عندهم نحو الحياة المدنية وخروجه من دائرة الطقوس إلى دائرة الحياة الإنسانية بمواطنها ومشاكلها وأنواع الصراع المختلفة التي تجري فيها \* وذلك بينما ظل المسرح المصري القديم حبيس الدين والمعادب والكهنة حتى اختفى فيها ومات بموت تلك الديانة الوثنية القديمة وما أظن أن الإيمان بالاختيار وأن العقلية الملحمية كان لها دخل كبير في هذه الظاهرة \*

على أننا لنؤكد نترك هذه النظرية العامة التي تحدث عنها الدكتور لويس عوض ننظر في نقده التطبيقي لعدد من أعمالنا المسرحية الجديدة حتى يروقنا لويس بمقالاته عن **توفيق الحكيم في « إيزيس » و « بيجامليون » وعن محمد عثمان جلال في « طرطوف » وعن يوسف ادريس في « جمهورية فرحات » و « اللحظة الحرجة » وعن الفريد فرج في مسرحية « سقوط فرعون »** ففي كل هذه المقالات نسمع لويس بثافته الأدبية الواسعة في تحليل وفهم الخصائص الإنسانية والفنية لكل من هؤلاء الكتاب وتحديد الطريقة المثل لتفسير أعمالهم الأدبية وتمييز خصائصها وكان الدكتور لويس يصدر في كل ذلك عن المفهوم الاشتقاقي الأصيل لكلمة «نقد» Criticism في اللغات الأوروبية \* فهذه الكلمة مشتقة كما هو معروف من الفعل اليوناني القديم « كرينو » Crino ومعناها يميز أو يحدد ، وبذلك يكون معنى النقد الأصيل عند الأوروبية هو التمييز والتحديد ، أي البحث عن الخصائص المميزة لكل عمل أدبي ، وإيضاح نوع الخطوط التي يتكون منها نسجها ، فتراه مثلاً كنقد مثقف خبير يكشف في « **جمهورية فرحات** » للدكتور يوسف ادريس شبيهاً بمعرف عند الرومان القدماء باسم مسرحية الـ masque أي القناع حيث تتحول الشخصيات التي تتنازع على مكتسب الصول فرحات إلى مجرد أنماط تكاد نعرفها من منظرها الخارجي وكأنه قناع مميز ، وكل منها يمثل طائفة اجتماعية محددة ، كما نراه في نفس المسرحي يستعين بثقافته الواسعة بالمقارنة بين حلم الصول فرحات عن المدينة الفاضلة والأحلام المشابهة التي

يخرج القاري من كتاباته بثقافة أدبية واسعة ، ولقد تختلف معه كمتخصصين في عدد من التفسيرات ولكن هذا الخلاف إما يتور عندما يتخطى لويس النقد التطبيقي أي يعد أعمالاً أدبية معينة إلى المطريات والتفسيرات العامة التي تنم عن آييه الفكر المطلق ، ومن المعلوم أن للفكر واكتشافاته بشوة مقربة قد لا نستطيع مقابلتها عندما تدفعنا إلى الاعراض عن التفسيرات القربة المعقولة إلى التفسيرات البعيدة المولدة حرصاً على الإصالة ورغبة في الإبداع وباستطاعتنا أن نجد مثلاً واضحاً لهذه النشوة المعرية عند لويس عوض في تفسيره لموت المسرح لمصرى القديم بأنه كان بسبب تغلب العقلية الملحمية على الفراعنة في بينتهم الزراعية الريفية ، وذلك بالرغم من أن هذا التفسير العام وأمثاله قد أخرجته أبحاث ومناقشات عالية لأحد لها عن طبيعة العقلية العامة واختلافها باختلاف الشعوب والأجناس أو باختلاف البيئات الطبيعية والبشرية ، وقد استوفى القرن التاسع عشر البحث في هذه الكليات منسند القاد الفرنسيين الكبار : « تين » و « ريسان » و « سانت بيغ » وأصبحنا نفضل في القرن العشرين إن نستمذ التفسيرات من تحليل الوقائع معتمدين على الوقائع التاريخية الناتجة ، وعلى أساس هذا المنهج نستطيع أن نفسر موت المسرح المصري القديم بـ **توفيق الحكيم** وصل إلينا من معلومات تاريخية عن هذا المخرج كتنشيطات وكفن أدائي ، وهي معلومات تقيد أن هذا المسرح قد ظل حديثاً في الأساطير الدينية كما ظل أداءه حببياً داخل المعابد ومحكراً من السكينة ، ولسوء الحظ لم يستطع الانسلاخ عن الدين ليدلف إلى الحياة المدنية كما حدث عند اليونان القدماء على نحو مايدبر لنا من مقارنة تطوره من « **أيسكيلوس** » إلى « **يوريديس** » الذي اتهمه المحافظون في عصره بأنه قد أنزل المسرح من السماء إلى الأرض ، كما اتهموا معاصره « **سقراط** » بنفس التهمة في مجال الفلسفة ومن المعلوم أن « **يوريديس** » وسلفه المباشر « **سوفوكليس** » كانا أكثر تأثيراً في بحث المسرح وازدهاره عند الكلاسيكيين في القرن السابع عشر الميلادي وبخاصة في فرنسا ، وكل ذلك فضلاً عن الاختلاف الكبير الواضح في طبيعة الديانات والأساطير اليونانية القديمة عن الديانة والأساطير المصرية القديمة ، وذلك بحكم أن الديانة اليونانية قد كانت الديانة القديمة التي يتضح فيها الطابع النسموتي دون غيرها من الديانات القديمة الأخرى وبخاصة

صورها الكتاب العالميون منذ « هور » الانجليزى حتى حلم المدينة الفاضلة الصناعية عند أحد الكتاب الايطاليين الحديثين ، وكل ذلك مع قدرة صادقة على التمييز بين الأسس الفلسفية المختلفة لكل هذه المدن الفاضلة ، وإيضاح أصالة يوسف ادريس بأنه قد اختار لحلم بطله أساسا جديدا استمد منه احساسه بحاجتنا الملحة الى فضيلة عزيزة منتجة وهى فضيلة الامانة التى كاد يفترق بها فى بلادنا طول قرون الفقر والذل والمهانة .

### بينى وبينى لويس

وبالرغم من اعجابى بكتابات لويس عوض النقدية التطبيقية - إلا أننى قد كانت لى خلافات معه فى بعضها ، وقد اثار هو نفسه فى بعض هذه المقالات الى هذه الخلافات بينما اكتفى فى البعض الآخر - على عادته - بأن يسجل وجهة نظره دون اشارة الى الخلاف معى لانه بطبيعته لا يحب الجدل .

ولربما كان من أهم مواضع الخلاف بينى وبينه الرأى الخاص بموقف الأديب من الأساطير القديمة ومدى حريته فى التصرف فيها ، ولقد ظهر هذا الخلاف عند حديثنا معا عن مسرحية « ايزيس » لتوفيق الحكيم حيث رأى لويس أن الحكيم قسسد تصرف اكثر مما يحق له فى وقائع الأسطورة الفرعونية القديمة وبذلك أنقص من جلالها بينما رايت أنا أن الحكيم قد أحسن صنعا بانزاله هذه الأسطورة من سماوات الخيال الى حقائق الانسان الأرضية واستطاع فى مهارة أن يستخدم هذه الأسطورة فى علاج مشكلة أبدية وهى مشكلة الصراع

بين المثالية والواقعية فى شئون السياسة وإدارة الحكم وقد عدت الى هذه المشكلة وفصلتها فى كتابى الاخير عن مسرح توفيق الحكيم وحييت عنده الطور الذى لاحظه فى اتجاهه بعد ثورتنا الاخيرة من التجريد الى الواقعية ، والارتباط بواقع حياتنا ومشاكلها كما حييت تطور نظرتة الى المرأة من « جالاتيا » فى مسرحية « بيجماليون » الى « ايزيس » الابجائية الفعالة فى المسرحية التى تحمل اسمها ، حيث نرى توفيق الحكيم يفصلها على « بينيلوب » رمز المرأة الاغريقية القديمة ويشيد بايجائية « ايزيس » ويقارنها بسلبية « بينيلوب » رغم تباين المراتين ووفائهما للزوج العزيز .

### فى الشعر والقصة

وبالرغم من أن حديث الدكتور لويس عوض عن المسرح وفنونه يستغرق الجانب الأكبر من كتابه - إلا انه قد جمع فيه أيضا عددا من الأبحاث عن دواوين الشعر وعن مجموعات القصص القصيرة التى ظهرت حديثا ، مثل دواوين «صلاح عبد الصبور» وأحمد عبد المعطى حجازي ، ومثل مجموعات قصص ليوسف ادريس وشكري عياد ، وهو فى حديثه عن هذين العنيتين يصدر عن نفس المنهج التفسرى الذى يتميز به ، وأن تكن تفسيراته لاتخلو طمعا من أحكام تقييمية وتوجيهية كاملة ، وإذا كنت لا أستطيع أن اقبل أكثر من ذلك بتنازل بعض تفصيلات هذا المنهج التفسرى - فأننى اكنى بأن أعلن اغتيابى بهذا الكتاب ، وأن ادعو الى اضافته الى تراثنا النقدى المعاصر القائم على الثقافة والخبرة والفهم .



## قضية الشعر المعاصر :

# ما الجديد .. في الشعر الجديد ؟

## بقلم الدكتور : زكي نجيب محمود

« المجلة » حينما تنشر هذا المقال للدكتور « زكي نجيب محمود » لا تتخذ بذلك موقفا معاديا من الشعر الجديد ، وإنما تعد طرح مشكلته على مستوى أكثر عمقا وافاضة . وتهدف الى توسيع مجال المناقشة بحيث يشمل قضية الشعر المعاصر بعامة وصلته بمرآتنا ، ودوره في حياتنا على ضوء التجارب العديدة التي مرت بمجتمعنا وفنوننا المختلفة ، وفي الأعداد القادمة سننشر مزيدا من الآراء والدراسات حول هذه القضية .. قضية الشعر المعاصر .

عادة الا أن يردني بتوصيحي من عنده أشد نصوحا وأجلى ظهورا ؟ وأول ما يدور في خاطري في تحديد « الجديد » هو أن شعر العصر هو المتشعل في شعراء العصر ، هذا بدهي ، لأن الشعر ليس سحابة معلقة في الفضاء بغير شاعر من لحم ودم يتركز على كعبه ؟ فالشعر الجديد في مصر اليوم - مثلا - هو ما نراه في دواوين شعرائنا المعاصرين « جميعا » - من يحرى منهم على سمة العرف ومن يخرج على تلك السنة على حد سواء ؟ لأن العريقين معا يؤلفان شعر عصرنا ؟ ولو أخذنا « الجديد » بهذا المعنى الزمى الذي يقطع مجرى التاريخ مقطعا أفقيا ، لظفنا الى شعرائنا كافة على أنهم - بالتعاون - بعبرون عن روح العصر ، فحتى أشدهم التزاما للقديم ، يعبر

في هذه الحركة الدائرة رحاها اليوم بين « جديد » الشعر و « قديمه » كثيرا ما أسائل نفسي - بحكم مزاجي الفلسفي الذي ينزع نحو التحليل - أسائل نفسي : ترى هل تحمل هاتان اللفظتان معنى واحدا بعينه عند العترتين جميعا ؟ ماذا عسى أن يكون معنى « جديد » أو « حديث » عند من ينادون بضرورة أن يكون الشعر « جديدا » وعند من يردون عليهم بأنه لا مناص لهذا « الجديد » من أن يلتزم أسس القديم الذي قد جرى به التقليد ؟

إنني بهذه الكلمة القصيرة أحاول أن أوضح الأمر لنفسي ، فإذا اشترك معنى العاري في النتائج التي أصل إليها كان ذلك خيرا ، وإلا فلا حيلة لي في



عن روح العصر ، لأنه هو نفسه دليل مجسد على أن آثار القديم مازالت « جديدة » ، شأنها في عصرها شأن كل « جديد » مستحدث ظهر لتوه ولم يكن بالأمس قائما ، فهناك كائن عضوي ذو عيين وأذنين ، وأمسك بين أصابعي قلما من طراد معين وأكتب هذه الصفحات بأحرف عربية ، هذا أنا ، الآن ، بكل هذه التفصيلات متشابهة ، أفيجوز أن تتصارع هذه الأجزاء المتشابهة التي تكون حقيقتي « الآن » فيقول « القلم » - مثلاً - للعينين : أين أنتما مني ، فانتما « قديمان » قدم التطور البيولوجي الذي انشأكما ، أما أن « فجديد » أخرجتني المصانع منذ لحظة قريبة ؟ كلا ، لأن العينين قديمتان جديدتان معا ، لأنهما لا تزالان تؤديان المهمة نفسها فلا يمنع قدمهما أن تكونا بنفس « الجودة » التي للقلم لأنهما والقلم معا خيوط من حقيقة راضية ، هي كتابة هذه الأسطر التي أكتبها الآن ، كلا وليس بي حاجة أن ابتكر أحرفا جديدة لكي أكون كاتباً جديداً فالقديم هنا أيضاً هو قديم جديد معا .

بهذا المعنى الأفقي يتساوى شعراؤنا « جدة » في التعبير عن عصرنا ، فلا فرق بين « عل الجندي » و « صلاح عبد الصبور » و « محمود حسن إسماعيل » و « صالح جودت » لأنهم سبهم بشكل يعبر عن عصره حين يعبر عن نفسه لأنه أحد أبناء العصر ، سواء اشدت التزام القواعد التقليدية كما هي الحال مع « عل الجندي » أو خف هذا الالتزام كما هي الحال مع « صلاح عبد الصبور » أو وقف موقفاً وسطاً كما هي الحال مع « محمود حسن إسماعيل » و « صالح جودت » - وليس الوسط هنا وسطاً في التزام قواعد الشكل ، ولكنه وسط في التزام الموضوع - وهناك من شعرائنا المعاصرين أيضاً من يقف موقفاً وسطاً في الشكل فهو أنا ملتزم وأنا غير ملتزم .

لكن لا ، فهذا تفسير « للجديد » لا يشفي غليلاً لأنني أول من يحس أنه يتغاضى عن جانب هام في معنى « الجودة » فلا يكفي أن يكون الفرد المعين قائماً بيننا ، يتنفس هوائنا ويمشي على أرضنا ويشاركنا الطعام والشراب ، لكي نقول عنه أنه كأي فرد آخر من حيث مشاركته لروح عصره ، فكم من رجل يعيش معنا بظاهرة وباطنه مع عصر آخر يتنازه من الصور السوالف ، فهذا يعجبه العصر الجاهلي فيقف عنده

بروحه ، وذلك يعجبه عصر بنى أمة أو عصر بنى العباس فيرتد إليه بمنزلة العليا ، وهلم جرا ، وإنما « العصري » بأوفى معاني الكلمة هو من شرب القيم السائدة في عصره دون أي عصر آخر ، بحيث لو ارتد بمعجزة إلى عصر سابق أو عصر لاحق ، لأحس بالفرقة الشديدة التي يؤثر عليها العدم ، كما حدث لأهل الكهف في مسرحية « توفيق الحكيم » ، والأمر بعد ذلك يحتاج إلى تحليل طويل عرضي عميق يظهر لنا العناصر التي منها يتألف العصر ، بحيث يتاح لنا أن نقول في أطمئنان وثقة أن هذا الشاعر قد تمثل هذه العناصر ، ولم يتمثلها ذلك الشاعر ، فالأول هو وحده « الجديد » وأما الثاني فاما أن يكون « قديماً » أو يكون « مستقبلياً » سابقاً لعصره ! نعم ، ففي أوروبا وأمريكا اليوم من لا يرضى لنفسه أن يكون « جديداً » فقط ، ينحصر وجهه الاختلاف عنده في أنه مختلف عن الماضي ، ويريد لنفسه أن يختلف عن الحاضر أيضاً ، فيسبق عصره بأن يمد بصره إلى مستقبل لم يظهر بعد في الوجود الواقع .

هذا هو المعنى الذي أحسب أنصار الجديد في الحركة القاتمة يتقيدون به ، فهم يريدون أن يقولوا أن عناصر الجاهلية - وقد تكون عناصر المستقبل المأمول أيضاً - تمثل فيهم وحدهم ، ولا تمثل في سواهم وأذن فسواهم تقليديون يحافظون على القديم ، وأما هم فثنيات جديد أنبثت تربة جديدة ، فماذا ياترى هي تلك العناصر - على وجه الدقة - التي يسراها الجدد متمثلة في شعرهم تمثيلاً يبيح لهم أن يكونوا وحدهم جديريين أن ينتموا بالجدة والحدثة ؟ أو فلنعكس السؤال ونقول: ماذا في شعرهم - وليس في شعر سواهم - مما يساير العناصر المميزة لعصرنا ؟ فربما كانت هذه الصورة الثانية للسؤال أيسر تناولاً ، لأننا عندئذ لانبدأ بتحليل مميزات العصر ثم ننقل العين إلى الشعر الجديد لنرى أن كانت تلك المميزات كائنة فيه أو لم تكن ، بل نبداً بتحليل مميزات الشعر الجديد ثم ننقل العين إلى مميزات عصرنا لنرى أن كانت تلك المميزات قد جاءت صدق لهذه ، وتحليل الشعر أيسر علينا - فيما أظن - من تحليل الحضارة المعاصرة كلها .

ولانريد أن نتكلم كلاماً في الهواء ، بل نريد أن نجيب عن سؤالنا والدواوين بين أيدينا ، فضع -

مثلا - ديوان « صلاح عبد الصبور » وإلى جانبه ديوان محمود عماد أو ديوان محمود حسن إسماعيل ثم نسأل : ماذا هناك وليس هنا ؟ لو كان كل الفرق بينهما هو فرق في الخبرة الشعرية لما كان هذا الفرق مسوغا أن يكون الأول جديدا والثاني قديما لأنه إذا لم يتفرد « كل » شاعر بخبرته الشعرية لما استحق أن يكون شاعرا على الإطلاق ، ودع عنك أن يوصف بكونه جديدا أو قديما ، نعم إن « نمط » معين من الخبرة يسود في عصر دون عصر ، فبعد يسود التفاؤل عصرا والتشائم عصرا آخر ، أو قد يسود الفلق النفسي عصرا والطمانية عصرا آخر ، وربما قال القائلون إن الخبرة الشعرية في ديوان « عبد الصبور » أقرب إلى « نمط » الخبرة المصرية من زميله ، فهل هذا صحيح ؟ ليقُل لي من شاء ما هي « التقسيم » الانسانية الاسامية التي جسدها « عبد الصبور » في شعره وأفلتت من شعر « محمود حسن إسماعيل » ؟ - رجائي من القاري ألا يفهمني على أنني أهجم هناك وأدافع هنا ، لأنني أريد أن « أفهم » ولا أقصد إلى هجوم أو دفاع - أمي « الحرية » و « التحرر » ، إذا كان ذلك كذلك فاني أزعج أن هذه القيمة الانسانية طابع / ميز / كمال آثارنا الأدبية المعاصرة شعرا ونثرا ، فلقد تقاسمناها قيما بيننا ، ولم يتفرد بها واحد دون آخر ؟ أمي « الثورة » ؟ لكن الثورة في حد ذاتها لا ترفع ثائرا على القيم « الانسانية » ليرتد بنا إلى حيوان أعجم وعندئذ يكون « الجديد » المزعوم هو أقدم قديم عرفه تاريخ الحياة على وجه الأرض ، على كل حال أنني أصرح بأنني عاجز عن رؤية المميز « الشعوري » الذي من أجله كان الجديد المزعوم في الشعر جديدا .

لكن الذي لا تخطئه العين هو الاختلاف في الشكل « في » القالب « في » الأطار » فها هنا - إذن - يجب أن يكون النقاش ، « فالجديد » يتميز بتخفقه من الالتزام الشكلي ، فهو أن حافظ على شيء من الوزن . فهو لا يريد أن يلتزم القافية ، فهما يقل الشعراء الجدد ومهما يقسموا بالله العظيم ( كما أقسم صلاح عبد الصبور في إحدى مقالاته ، بل إنه قد جعل هذا القسم عنوانا لقائه ) أقول أنهم مهما قسموا بالله العظيم أنهم ينظمون شعرا « موزونا » فلا أظنهم ينكرون أن مدى التزامهم أقل من مدى

التزام الشاعر الذي يحافظ على عمود الشعر الموروث .

وها هنا أقول أنه إذا كان هذا التخفف من العناية بالشكل هو السمة المميزة للشعر الجديد ( لاحظ أن هذه جملة شرطية ، فإذا أجاب منهم مبيح بأن هذا التخفف من العناية بالشكل ليس هو السمة المميزة للشعر الجديد ، لم يعد بيني وبينهم نقاش ) أقول أنه إذا كان هذا التخفف هو السمة المميزة ، إذن فما يسمى « بالجديد » هو محاولة أريد بها أن تكون شعرا لكنها لم تبلغ أن تحقق لنفسها ما أرادت والفرق عندئذ لا يكون فرقا بين شعر (جديدا) وشعر « قديم » بل يصبح الفرق فرقا بين الشعر وماليس شعر على الإطلاق ، لأن الذي يميز الفن في شتى صنوفه هو « الشكل » الذي صب فيه موضوع ما ولو أنهاد الشكل ، لم يعد الفن فنا حتى وإن بقي الموضوع كله بحد ذاته لم ينقص شيئا ، وهذه مسئلة يستحيل بغيرها أن نمضي إلى المناقشة خطوة واحدة ، وليس الشعر بعبء بين الفنون في هذا ، فالوسيقى مادتها الصوت ، لكن هذا الصوت لا بد أن يساق في ترتيب معلوم ، والتصوير مادته الضوء (أي صوب ) لكن درجات الضوء لا بد أن توضع على اللوحة في ترتيب معلوم والنحت مادته الحجر على اختلاف صتوفه ، لكن هذا الحجر لا بد أن يصاغ في شكل معلوم ، والقصة مادتها أشخاص تتفاعل ، لكن كل شخص منها لا بد أن ينظم أحداث حياته تنظيما يخرج الصورة واضحة ، فهل نقول بدعا إذا قلنا أن الشعر مادته اللفظ من حيث هو نظم ؟ لأن اللفظ من حيث هو رمز إذا فقط قديكون مادة فآخر غير الشعر) فلا بد أن يساق هذا اللفظ سيقا يحقق التقسيم المطلوب .

ويستحيل علينا أن نقول عن قصيدة أنها قد حققت شكلا ما في ترتيب كلماتها ، إلا إذا كان في وسمنا أن نستخرج « قاعدة » يمكن وصفها للآخرين بحيث إذا أراد واحد من هؤلاء الآخرين أن يسير على « القاعدة » نفسها استطاع ذلك ، فهل يستطيع شاعر من أصحاب الشعر الجديد أن يدلنسا على « القاعدة » النظرية في أية قصيدة من قصائده ؟ يقولون أحيانا أن القاعدة الجديدة هي جعل الوحدة الوزنية هي التفعيلة الواحدة ، وبهذا يكون السطر أو القصيدة تكرارا لهذه التفعيلة ، لكن أليس في الأوزان التقليدية ما يكرر التفعيلة الواحدة ؟ نعم

فيها ذلك ، ثم يضاف الى ذلك اوزان أخرى ، فهل تسمى الاكتفاء « ببعض » ماهو قائم فعلا تجديدًا ؟ ان تنوع الأوزان انما جاء ليقابل تنوعا في الحالات النفسية ولو كان الشاعر دائما على حالة نفسية واحدة لما تعددت الأنغام والأوزان التي يريدها الشاعر ، فافرض ان عدد حالاتي النفسية هو عشرون ، أعددت لكل حالة منها وزنا يناسبها ، أكون أنت مجددا اذا قلت لي : لا بل ان عندي حالة واحدة فقط هي التي تعاودني ، ولذلك سأكتفى من أبحرك هذه العشرين ببحر واحد ؟ انه لو كان هذا تجديدا ، لكان الفقير الذي يكفيه جزء يسير من ثروة الغنى مجتهدا ، لأنه اكتفى ببعض دون الكل

لو كان الشكل قليل القيمة الى كل هذا الحد لما خسر الشعر شيئا حين يترجم من لغة الى لغة أخرى أو حين تنشر قصيدة الى نفس اللغة التي نظمت فيها لأن ما يخسره الشعر بالترجمة أو بالنشر هو هذا وحده : هو الشكل ، ولست أدري ماذا يكون الشكل ان لم يكن ترتيب الكلمات على نسق معلوم بحيث يحقق نغما ، فاذا احتاج هذا النغم الى رابطة تربطه في اجزاء القصيدة لجأت الى القافية واخترت لهذه القافية نفسها ترتيبا يحقق لي ما أردته منها ، وهو ربط الوحدة النغمية في القصيدة

واذا اتفقنا على أن الشكل أمر حيوي في الشعر - بل وفي كل فن آخر - بقي أن أقول كلمة أخيرة ، وهي أن مراعاة الشكل تقتضي أن اختار له مادة ذات صلابة وعناد ، حتى يكون « للصياغة » معنى ومغزى ، لماذا ينحت المثال تمثاله من المرمر أو الجرانيت ولا ينحته من الطين أو من الخزف ؟ الجواب هو أنه بمقدار صلابة المادة التي يتناولها الفنان تكون مهارته الفنية في تطويعها والامساك بزمامها ، عظمت الشعر الجاهلي هي في صلابة مادته ، وحتى حين يبدو اللفظ منسابا في سلاسة فالبراعة تكون في سيطرة الشاعر على مادة منزلة روعة ، فسيطرة الفنان على مادة فنه - اذ هو يصوغ تلك المادة في شكلها الذي اختاره لها - شرط جوهري لا أرى منه بدا ، وقد يقال بعد ذلك - دون ان يتغير الشرط - ان براعة الفنان هي في أن يخفي جهده المبذول في فرض تلك السيطرة على مادته المشككة .. فهل يدعى شاعر من « الجدد » ان في مادته اللفظية مثل هذا العناد الذي يقتضيه المغالبة والتغلب ؟ كلا ، فالبناء من قش ، فقل ماشئت في محتواه ، لكن تهافت البناء يقضي بحرمانه من الدخول في دولة الفن الخالد .



# علم النفس الوجودي

بقلم . الدكتور يوسف مراد

كل حكم تصدق من قيمة التجريب والقانون العلمي يقوم إلى حد بعيد أو ضمناً على مصادرات ومسلمات توحي بها فلسفة من الفلسفات \*

فمن الطبيعي أن يتجه ذهن القارئ إلى الربط بين الفلسفات الوجودية المعاصرة وبين وجهة النظر الوجودية في علم النفس ، غير أن النقطة الأساسية التي يجب تجليتها هي معرفة ما إذا كان علم النفس الوجودي يمكن اعتباره علماً ، وما إذا كان يبدأ من الواقع ويعتمد على الخبرة والتجربة ، وأن الحقائق التي يقول بها ليست من نسج الخيال بل أنها لا تقل واقعية عن حقائق علم الطبيعة وأنها تمدنا بوسائل فعالة للتأثير في شبكة العلاقات القائمة بين الأشخاص وما يحيط به من مواقف \*

إن بعض الباحثين في علم النفس وبعض من يتناولون موضوعاته بالعرض والتأليف يشعرون بالحاجة الملحة إلى تصدير كتاباتهم بالقول بأن علم النفس قد تحرر نهائياً من القيود التي كانت تربطه بالفلسفة وأن أقوى دليل على ارتقاء السيكولوجيا

أن لفك الوجودية يجذب الفكر نوا إلى مجال الفلسفة ، ومن حق القارئ أن يتساءل ما إذا كان الحديث عن علم نفس وجودي سيتناول تسملات فلسفية تفرج علم النفس من دائرة العلم \*

ليس من اليسير أن نجيب جواباً قاطعاً على هذا السؤال وأن نقرر أن البحث في طبيعة علم النفس وموقفه من سائر العلوم يقتضي تجنب أي نظرية ميتافيزيقية - ولا أقول نظرة فلسفية لانه من شأن المنطق وفلسفة العلوم أن يتناولوا بالبحث والمناقشة طبيعة العلم وعلاقة العلوم بعضها ببعض . كما أنه ليس من الممكن أن نقرر أن علم النفس ليس بعلم ، وأن كان من حقنا أن نتساءل ما إذا كان علم النفس من حيث منهجه وبقيته حقائقه وقدرته على التنبؤ شبيهاً بعلم الفيزياء مثلاً أو مختلفاً عنه

يتضح من هذا أن التعرض لأي مدرسة من مدارس علم النفس أو لأي وجهة من وجهات النظر المختلفة يثير عدداً من المشكلات الأساسية التي تتناول مفهوم الفلسفة والعلم والواقع والموضوعية ، وأن

الى مرتبة العلوم التجريبية هذه العامل وما تحويه من أجهزة وآلات وهذه الجداول الحسابية والمعادلات الاحصائية والرموز الرياضية التى يستخدمها السيكلولوجى لمعالجة مادة بحوثه واستخلاص نتائجها .

ولكن هناك ظاهرة غريبة جدية بان تسترعى انتباهنا وهى ان الازمة التى انتابت العلم بوجه عام والعلوم الانسانية بوجه خاص فى مطلع هذا القرن هو التى دفعت الفيلسوف الالماني « هوسرل » ( ١٨٥٩ - ١٩٣٩ ) الى انشاء « الفنونولوجيا » وهى فلسفة غير مذهبية ، أو بالاحرى أسلوب فى التفكير يرمى الى طرح المستبقات الذهنية جانبا للكشف عن دعامة اولية للعلوم النفسية والاجتماعية والتاريخية ، وللغضاء على هذه الثنائية المفتعلة التى تقابل بين الذاتية والموضوعية والتى كانت ولا تزال فى بعض المدارس « فضيحة » علم النفس

**ان علم النفس الوجودى للمصادر نشأ فى احضان الفنونولوجيا وترعرع فى كنف الفلسفات الوجودية (١) فهو بحكم نشأته الاولى من حقته ان يعد نفسه علما خالصا ما دامت الفنونولوجيا تحاول وضع الدعامة الاولى للمعرفة العلمية اليقينية ، وبحكم اندماجه فى تيار التفكير الوجودى له ان يهاجر بانه الصق من غيره بالواقع الفردى وبالخبر والمعيشية فكانه ارتقى فوق الثنائية وحل النزاع القائم بين الذاتية والموضوعية دون ان يفوته شيء من ثراء الواقع ودون اغفال دلالاته المتعددة .**

والذا اعترض انصار علم النفس التجريبى المصل على ادعاء علم النفس الوجودى بانه حل مشكلة التناوب بين الموضوعية والذاتية بالتعالى عليهما ، واعتبروا هذا الحل ، وهما من الأوهام وأصرروا على القول بأن كل ما يقرره علم النفس الوجودى تشوبه الذاتية المفرطة ، فحسبنا أن نذكر هنا رأى عالمن من كبار علماء الفيزياء الحديثة هما « بور » و « هيزنبرج » فانهما يقرران أن التفرقة التى اقدها العالم العنكى الشهير « كوبرنيك » بين الانسان الذاتى والطبيعة الموضوعية لا يمكن قبولها بعد الآن . وانه من الوهم والخداع أن نتصور أن المثل الأعلى للعلم

ان يكون مستقلا تماما عن الانسان ، أى أنه يكون موضوعيا تماما .

نجد فى قاموس « انجلش » لمصطلحات علم النفس والتحليل النفسى تصنيفا لمدارس علم النفس وأقسامه من وجهات نظر متعددة ، ويربو عدد هذه المدارس والأقسام على المائة . ومن بين هذه المدارس **الفنونولوجية والوجودية والفنونولوجية الحديثة** ويقول لنا المؤلف أن علم النفس الوجودى يطلق عليه أيضا علم النفس البنائى ، وأن مدرسة علم النفس الجشططى تنتمى الى الحركة الفنونولوجية ويبدو ان المقصود بالفنونولوجيا الحديثة الدراسات النفسية المستترة بالظلفات الوجودية كفلسفة « هيدجر » و « سارتر » و « يسيرز »

وإذا عدنا الى كتاب « بورتر » فى تاريخ علم النفس التجريبى ( الطبعة الثانية عام ١٩٥٠ ) فاننا نجد دراسة مفصلة لعلم النفس البنائى أو الوجودى كما قال به « تشش » ( ١٨٦٧ - ١٩٢٧ ) فى أمريكا ، ولعلم النفس الجشططى الذى نشأ فى ألمانيا . كما أننا نجد عدة اشعارات الى مذهب هوسرل ( ١٨٥٩ - ١٩٣٩ ) فى **الفنونولوجيا** وتأثيره فى مدارس علم النفس الألمانية ، فى حين انه لم يرد أى ذكر لعلم النفس الوجودى المعاصر هل معنى هذا الغفال أن علم النفس الوجودى الحديث لا يدخل فى نطاق كتاب لتاريخ علم النفس التجريبى ؟ ولكن اذا كان الامر كذلك فكيف نفسر ورود ما يقرب من عشر صفحات عن التحليل النفسى مع العلم بأن علماء النفس التجريبين أمثال « إيزنك » وأعضاء مدرسته فى لندن ، يصعدون التحليل النفسى ضربا من الثروة والهز والتركيبات الاسطورية .

انما نلتقى من جديد بالمشكلة التى سبق الإشارة إليها وهى هل علم النفس الوجودى المعاصر يدخل فى نطاق علم النفس أم هو مجموعة من التسميات الفلسفية أو التحليلات التى تنتمى الى الأدب أكثر من انتمائها الى العلم .

وقد أجبنا باختصار على هذا السؤال عند حديثنا عن نشأة علم النفس الوجودى الحديث فى احضان الفنونولوجيا ، ويبقى لنا أن نتناول

(١) انظر كتاب الدكتور زكريا ابراهيم : « الفلسفة الوجودية » وكتاب فزاد كليل عبد المررب : « فلسفة وجوديون » . وكتاب جان لال « الفلسفة الوجودية » . ترجمة تيسير شبيب الارش (بيروت)

عن الشخص الذي يعيها في حين أن علم النفس ينظر إليها من حيث هي تابعة له ، غير مستقلة عنه فالفرق هو فرق في وجهة النظر . العالم الفيزيائي يجعل من المنبه اطارا للدلالة ومرجعا في حين أن اطار الدلالة للسيكولوجي هو ما يحس به لا المنبه الحسي . وقد أطلق « تشستر » عبارة « خطأ المنبه » على انزلاق السيكولوجي من اطار الاحساس الى اطار المنبه الحسي ويكون هذا الانزلاق بتأثير الارتباطات السابقة أو بتأثير عوامل أخرى مجاورة للمنبه الحسي أو بتأثير مايقوم به الشخص من تاريلات متعديا بذلك مصون الخبرة التي يعانها في لحظة معانها . فإذا أدركت مثلا انكسار العصا في الماء وقررت أن العصا غير مستقيمة فهذا الحكم صحيح سيكولوجيا وإن كان خاطئا في نظر الفيزيائي .

غير أن هذه التفرقة التي أقامها « تشستر » بين وجهة النظر السيكولوجية ووجهة النظر الفيزيائية لم تلق تأييد معظم علماء النفس فعدوها ضريبا من البسطة الفاضلة . ثم جاء الجشططيون وهم أصحاب سيكولوجية الصيغة فنلوا الخطأ عن « خطأ المنبه » وأكدوا أن مضمون الخبرة الإدراكية لا يتكون من هذه الاحساسات أو من هذه الموجودات البسيطة التي يزعم التحليل الاستبطاني كشفها ، بل من صيغ وأشياء

إن مدرسة « تشستر » وتلاميذه في جامعة كورنل لم تتمكن من الرسوخ أمام التيارات الجديدة التي أخذت تتكون أو تقوى في العقد الثاني من القرن العشرين فأخذت ثلاثي تاركة المجال لعلم النفس الوظيفي وللمدرسة السلوكية في أمريكا ثم لمدرسة الجشطط في ألمانيا .

أما علم النفس الوجودي المصاصر فإنه يختلف كثيرا عما ذهب اليه تشستر على الرغم من أن الاتجاهين يشتركان في اعتبار الخبرة النفسية نقطة بدء وفي الاعتماد على الاستبطان أو انعكاس الشعور على نفسه غير أن مفهوم الخبرة النفسية لدى المعاصرين أكثر ثراء من مفهومها لدى « تشستر » فهي تخص الإنسان الفرد بأكمله وفي زمن ما وعلاقته بالآخرين في آن واحد . فبينما يقيم « تشستر » فاصلا واضحا بين الذاتي والموضوعي ويرفض وجهة نظر الجشططيين المتأثرة بالاتجاه الفنونولوجي نرسى علم النفس

بالتفصيل في مقال آخر مضمون هذا المصطلح . سنعرض الآن - تشسيا مع الترتيب التاريخي - للصورة الأولى لعلم النفس الوجودي أو البنائي كما يتمثل بصفة خاصة في بحوث السيكيولوجي التجريبي « تشستر » الذي كان استادا لعلم النفس في جامعة « كورنل » الأمريكية لمدة خمس وثلاثين سنة من عام ١٨٩٢ حتى وفاته عام ١٩٢٧

ترى سيكولوجية « تشستر » الى دراسة مضمون الشعور الى تحليل الحالات الشعورية وردعا الى عناصرها الأولية أو الى موجوداتها البسيطة . فهو يبحث أولا عن بناء الشعور لا عن وظائفه ولهذا السبب سمي منهجه بالذهب البنائي . إن الدراسات السيكلوجية التي كان السيكلوجيون الأمريكيون يقومون بها تتناول بصفة خاصة الوظائف النفسية فكانت النزعة الوظيفية هي السائدة ، وهي نزعة منازرة بدون شك بالفلسفة البرجماتية . وبطابع الثقافة الأمريكية التي كانت تنزع الى العمل المفيد الناجح . إن « تشستر » لم ينكر ضرورة البحث في الوظائف ولكنه كان يرى أن مثل هذا البحث لا يمكن أن يكون مجديا الا اذا عرفنا أولا ما هو الشيء الذي ندرسه قبل أن نعرف فائدة هذا الشيء أو غايته أو نتيجة تشييطه . فالموضوع الأساسي لعلم النفس هو إذن هذه الموجودات البسيطة التي تكون مهيأا للحالات الشعورية ، أي التي يتضمنها الشعور في لحظة ما . وهذه الموجودات البسيطة هي الاحساسات والصور الذهنية والوجدانات ، والمنهج الوحيد الذي يمكن استخدامه لتحليل الحالات الشعورية وردعا الى مكوناتها الأولية هو بطبيعة الحال الاستبطان أو الملاحظة الذاتية .

ولكن ليست معطيات العلوم الطبيعية كلها مضمونات شعورية أو خبرات شعورية ؟ إن عالم العيزاء في معمله عندما يلاحظ ظاهرة ما لا بد له من الرجوع الى ما يتضمنه شعوره من احساسات وصور ذهنية فكان معطيات علم العيزاء لا تحنق البتة عن معطيات علم النفس ، وكان موضوع العلمين هو معالجة الخبرة بصورة مباشرة .

يقول « تشستر » إن ما يميز علم النفس عن علم العيزاء هو وجهة نظر كل منهما الى الخبرة الشعورية فعلم العيزاء ينظر الى الخبرة من حيث هي مستقلة



الوجودى المعاصر يعد ثنائية الذاتى والموضوعى وجهة نظر تأملية مفتعلة ترجع الى الثنائية التى اقامهما « ديكارت » بين الفكر والامتداد . ان ادراك الانسان لنفسه هو فى الوقت عينه ادراكه للعالم الخارجى وادراكه للآخر والعلاقة بين الانا والآخر سابقة على ادراك طرفيها كل على حدة . ولعله يكون من الأوفق ان نقول عن علم النفس الوجودى المعاصر انه سيكولوجية الوجود الانسانى أو سيكولوجية هذا الفرد أو ذلك الفرد الموجود فى موقف ما ، فى زمن ما .

ثم ان « تشستر » رفض ان يعتبر المريض العقل مصدرا للمعرفة السيكولوجية لعجزه عن الاستبطان وعن أن يتجنب الوقوع فيما سماه خطأ المنبه ولان معظم أقواله هذيان لامتنى له فى حين ان من انصار علم النفس الوجودى أطباء عقليون آمنوا الى مذهب « منكوفسكى » و « بنسفنجر » يذهبون الى مذهب اليه من قبل « بلوكر » عندما قرر أن أقوال المريض بالفصام وهذياناته ليست عديدة المبنى بل لها دلالتها الخاصة داخل العالم الحيوى الذى يعيش فيه .

ليست للمدارس الأدبية والفنية هي وحدها التى تعكس روح عصرها ، بل النظريات العملية تكون هي أيضا متبعة في التيار الثقافى السائد فى وقتها ان علم النفس الوجودى كما قال به « تشستر » مصطبغ بالصبغة الفكرية والثقافية التى كانت سائدة فى أواخر القرن التاسع عشر وهي الفلسفة الارتباطية العنصرية الحسية من جهة ، والتقاسم السريع الذى احرزته العلوم الفيزيائية والكيميائية من جهة أخرى ، وذلك بفضل تقدم وسائل التحليل مما جعل الكشف عن العناصر الأولى لأية ظاهرة طبيعية هو الهدف العلمى الرئيسى . ثم تغير الجسو الفكرى والثقافى بعد الحرب العالمية الأولى واكتشف الانسان مذهباً ان العلم وحده عاجز عن ان يحقق له السعادة والطمأنينة فانتابه القلق وزادت حدة شعوره بتهديد الفناء والموت ، ولم تكن موجة اللهو التى اجتاحت الإنسانية بعد الحرب العالمية الثانية الا فراراً من المصير المظلم وهذا يفسر لنا ماتميز به الفلسفات الوجودية من تطرف سواء فى التشاؤم أو التفاؤل ولم تظل روح الوجودية مقصورة على الفلسفة بل اخلت تنتشر فى العلوم الإنسانية وفى الفن والآداب .





# رحلة إلى ... المكسيك

ARCHIVE

بقلم : عادل الغضبان

الحديث عن المكسيك امر حبيب الى نفسي  
ارجو ان اجلو به بعض الملامح من صورة بلد  
صديق رايتني فيه غير غريب ولا اجنبي  
الدار ورايته قريبا الى قلبي بما لمسته في  
اهله من شيم كريمة وفضائل عربية النجار  
وحديثي هذا انما هو فيبقى رحلة قمت  
بها الى ذلك البلد ، ويخيل الى انه قبل ان  
نطوف معا في خلال تلك الرحلة ببقاع  
المكسيك ومدنها ، ونقف عند معابدها  
وتماثيلها ، ونستقصي اخبارها واساطيرها ،  
ونعرض لثورتها ونهضتها ، لا بد لنا من لمحة  
وجيزة عن تاريخها تعيننا على تتبع ماسوف  
نطالع فيها من حوادث واحداث ..





« الأريانتز » فرقة موسيقية متجولة تعزف ما يطلبه المستمعون  
لأداء دربهات غليلة



أناة وصبرا ومهارة وبراعة في الصناعات اليدوية ،  
وهو مثله في تكوين هيكله الجسماني المتميز بالبشرة  
السمر ، والوجنتين العريفتين ، والشعر الأسود  
والجسم غير الأشعر ، والقامة التي ليس صاحبها  
بالطويل المتمد ولا القصير المتردد ، كما يقول  
« يدع الزمان » على أننا لاحظنا في رحلتنا أن سكان  
الجنوب هم أميل إلى القصر منهم إلى اعتدال القامة  
والطول .

أما كيف وصلت تلك السلالة الأمريكية إلى  
المكسيك فيرجع العلماء أن مهد الجنس البشري  
كان أواسط آسيا وأن المجاعة أو حب الاستكشاف  
قد دفع جماعات بني الإنسان إلى الهجرة من آسيا  
في موجات متعاقبة متلاحقة عبر آلاف السنين ،  
فمنهم من انحدر إلى الجنوب ، ومنهم من غربي ،  
ومنهم من اتجه إلى الشرق فعبّر مضيق « بيرنج »

المكسيك بلد من بلاد أمريكا الوسطى ، تحدها  
الولايات المتحدة الأمريكية شمالا ، وخليج المكسيك  
على المحيط الأطلسي شرقا ، والمحيط الهادي غربا ،  
وبلد « جواتيمالا » « هندوراس » جنوبا . ويبلغ  
تعداد سكانها نحو من ثلاثين مليون نفس ، أما  
عاصمتها « مكسيكو » وتلفظ بالإسبانية « ميهكو »  
فيبلغ عدد سكانها نحو من خمسة ملايين نفس .

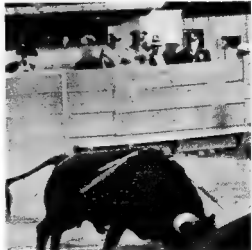
وسكان المكسيك الأصلاء هم من الهنود جاوا  
إليها من أواسط آسيا وتسميتهم بالهنود اصطلاح  
وضعه الفاتحون الأوربيون تعريفاً بهم - وعلماء  
الجنس البشري الذين يقولون بجيء هؤلاء الهنود  
من آسيا يذهبون إلى أن سكان المكسيك الأوائل هم  
فرع من سلالة مغولية ويؤيدون رأيهم بما لمسوه في  
المكسيكي والآسيوي من شبه عقل وجسماني  
فالهندي المكسيكي في مذهبهم هو الآسيوي الصيني

Bering وهو المضيف الذي كشفه سنة ١٧٢٨ الرحالة «فيتوس بيرنج» Vitus Bering ثم زحف من «السكا» وانتشر في اصقاع أمريكا الشمالية والوسطى والجنوبية .

### حضارة قديمة وكلاح

فالقبايل التي استقرت في المكسيك كانت في أول أمرها من أكلة العشب والصيد والوحش ، يليس أهلها جلد الحيوان ، ويسكنون العراء والأكواخ ، ثم ما لبثت سلالتهن أن ترقى فعملت شئون الزراعة وحاجت الملايس وبنيت المنازل والقصور وشيدت الأهرام والمعابد ونحتت التماثيل ، وأنشأت الطرق والأسوار ، وابتكرت النقاييم ، وغرست الحقائق ، واستخرجت المعادن ، وصنعت منها السلع ، وقدت الحجارة ، وعملت من الآجر مختلف الآنية ، ونقشها برسوم الانسان والحيوان .

واشتهر تلك القبائل هي «اليا» Mayas وكانت على جانب كبير من الرقي والحضارة قطعت جنوب المكسيك ، وخلفتها قبائل «التلتيك» Tolteques وكانت مثلها رقيقا وحضارة ، ثم عدت عليها قبائل «الشكشيميك» Chichimeques وكانت متوحشة فأشاعت في البلاد المعمار حتى إذا طلع القرن الرابع عشر الميلادي ظهر «الآزتيك» Azteques وكانوا رجال حرب ورجال فن وصناعة ، فاستولوا على البلاد ، وتجمعوا في البقعة الوسطى منها المروفة بوادي «أناهواك» Anahuac وبنوا فيها عاصمتهم وهي اليوم مكسيكو عاصمة المكسيك .



وفي سنة ١٥١٩ غزت اسبانيا المكسيك واستعمرتها زهاء ثلاثة قرون واستعبدت أهلها الهنود ومضى الفتح الروحي إلى جانب الفتح العسكري فتدفقت على البلاد طوائف القسيسين والرهبان مبشرين بالدين المسيحي الكاثوليكي ، ولقد بلغ عدد الكنائس التي بنيت في عهد الأسبان بالمكسيك اثني عشر ألف كنيسة .

وظفى الأسبان عفيانهم ، فنفخ القس «هيدلجو» عام ١٨١٠ في بوق الثورة مطالبا بالاستقلال ، فمشت البلاد وراءه ، وما من شك في أن الخلاص من نير الطغيان والعبودية كان الحافز الأول على تلك الثورة ، ولكن كان هناك حوافز أخرى رجعت كفة الميزان ، فأخبار الثورة الفرنسية كانت قد وصلت إلى المكسيك وسبقها إليها صحيفات الكتاب في سبيل الحرية والإخاء والمساواة ، ففعل هذا كله فعله في نفوس المكسيكيين ، فهبوا يلتمسون حقهم في حياة حرة مستقلة ولا سيما أن البلد الذي كان يستعمرهم قد عصفت نابليون بونابرت بعرشه ، فلا يعقل أن تظل اسبانيا تستعبد المكسيك وهي نفسها ترسف في قيود الاستعباد .

واعترفت اسبانيا في سنة ١٨٢٧ باستقلال المكسيك ولكن المكسيك ما عتمدت أن خسرت الحرب التي تنسبها على الولايات المتحدة الأمريكية ففقدت «التكساس» والمكسيك الجديدة و «كاليفورنيا الشمالية» .

وتآمرت عليها بعد ذلك فرنسا واسبانيا وانجلترا وآل الأمر بنابليون الثالث إلى أن يفرض على المكسيك امبراطورا أوروبيا هو «مكسيمليان النمساوي» على أنه لم ينعم بالعرش الا عاما وبعض عام . فقد أسره رجال الثورة ، وحاكموه وقتلوه رميا بالرصاص .

وعاشت المكسيك حتى العقد الثالث من هذا القرن في اضطراب دائم ، وكانت مسرحا لتطاحن الأحزاب وميدانا لحروب أهلية وانقضا زعيم على زعيم . وفي سنة ١٩١٠ ثارت ثورتها الاجتماعية فكانت أول بلد من نظام الإصلاح الزراعي وقضى على الإقطاع وأعلن أن الأرض ومنازل الأرض ملك للدولة ، ولم تستثن الكنيسة من هذا القانون ، ولا شفع لها أن أبا الثورة في المكسيك كان من القسيسين هو الأب «هيدلجو» فقد كان شعار الثورة «الأرض والحرية» .



وتمخضت الثورة الاجتماعية عن تأمين النفط  
وسكك الحديد والكهرباء، وعن الأخذ بنظام التأمين  
الاجتماعي .

وفي المكسيك اليوم رئيس متقاعد يعهده  
المكسيكيون والدم الروحي هو الجنرال كريناس  
فهو الذي اتم النفط في سنة ١٩٢٨ وحصل راية  
الإصلاح الزراعي فوزع في خلال رئاسته ١٧ مليون  
هكتار من الأرض على الفلاحين .

ذاك هو تاريخ المكسيك موجزا مقتضيا يدل عليه  
وينطق به كثير من الآثار القديمة والحديثة المتناثرة  
في طول البلاد وعرضها .

\*\*\*

ونحن اذا استقرينا في ضوء تلك اللوحة اجناس  
من عاش ويعيش في بلاد المكسيك وأنعمنا النظر في  
حضاراتها المختلفة وحققنا في طبيعة جوها ومناخها  
بدت لنا المكسيك على ما قاله فيها بعض الكتاب -  
وكان على صواب - بلدا يتألف من ثلاث طبقات (١)

فمن حيث المناخ تنقسم أرضها الى مناطق حارة  
تجدها في الجنوب وفي الأطراف الممتدة على سواحل  
المحيطين الأطلسي والهادي وإلى مناطق معتدلة معتدلة معتدلة  
في ربود الجبال وسفوحها، وإلى مناطق باردة تنحدر  
أعلى الجبال ومرتفع البقاع .

ومن حيث الحضارة ، تقوم فيها الحضارة الهندية  
والحضارة الإسبانية ويسمونها الحضارة الاستعمارية  
« كولونيال » Colonial والحضارة الحديثة

ومن حيث الجنس يتألف شعبها من الهندى  
الاصيل ومن الاسباني الدخيل ويسمونه « كريول »  
Le Créole وهو من ولد في المكسيك من ابوين  
اسبانيين \* وهناك الخلاص الذي يجرى في عروقه  
دم ابيه الاسباني وأمه الهندية .

غير أن المكسيكي اليوم يزعم بأنه مكسيكي ليس  
الا . . . سواء مت ينسبه الى الهنود أو الى الاسبان أو الى  
غيرهم من الأصول فقد صهرت المكسيك في بوتقتها  
جميع الاجناس فخرج منها شعب واحد هو الشعب  
المكسيكي .

هذا الشعب هو الذي يذكر في زهو وفخار  
تاريخين في حياة امته ، انه يذكر سنة ١٨١٠ تاريخ

(١) هو : ١ - ت . سرستيفنس A. T. Serstevens

وئته للمطالبة بالاستقلال ، وسنة ١٩١٠ تاريخ  
لثورته في سبيل الإصلاح .

ذكريان حبيبتان الى قلب الشعب المكسيكي نهض  
في شهر سبتمبر من عام ١٩٦٠ الى الاحتفاء بهما  
وتولى مجلس الشيوخ تنظيم الاحتفال ، وكنت فيمن  
اسدهم الحظ فشهدوا سلسلة المهرجانات التي  
اقيمت ابتهاجا بذكرى الاستقلال وذكرى الثورة .

### لقاء مع رئيس الجمهورية

هبطت العاصمة المكسيكية وشرفت بلقاء صاحب  
الدعوة السيد « مورينو سانشز » Moreno Sanchez  
رئيس مجلس الشيوخ ، وهو رجل جم النشاط  
دائم الحركة يعمل ليل نهار في سبيل بلاده ويتمتع  
عند الشعب بمكانة جليلة ثم شرفت بمقابلة فخامة  
رئيس الجمهورية السيد « أدolfo لوبيز ماتيوس »  
Adolfo Lopez Mateos وأنه لرجل على جانب عظيم  
من الخلق الكريم ودعة الجانب ، على علو قدره  
وهيمته ، شأنه في هذا شأن الشمس تأبى أن تسامى

**ورابعها :** لغة كريهه من سيادته دلت على معرفته بتاريخ **«العلقات»** ، فعندما قدمت اليه القصيدة التي نظمها وأودعتها تحية العرب للمكسيك في اعياد الاستقلال والثورة قال لي :

**« انها لملة وسوف احترق بها كل الاحتفاء واعلنها في هو منزلي كما كانت العرب تعلق القصائد الجميلة التي تسمونها «العلقات» على جدران الكعبة في ايام الجاهلية .. »**

ثم كان مسك الختام في حديثه لغة كريهة أخرى غمرني بها حينما قال :

**« اننا نحتاز في هذه الأيام فترة من الاعياد السعيدة واننا لنعد زيارتك لنا عيدا من هذه الاعياد**

فشكرته بل عجزت عن شكره على هذه الجمالة السمحة واستاذنته في الانصراف بعد اذ عرفت كيف استطاع هذا الرجل العظيم أن يكتسب قلوب مواطنيه وغير مواطنيه .

### الفروسية ومصارعة التيران

والمكسيكيون قوم يحبون الحياة المرحية ويحبون الضيف كائن لهم في هذا وشائع نسب عربي أثر في طباعهم مثلما أثر في لوهم الاسمر الجميل ، ولأعجب فلي شرايين المكسيكي دم هندي ودم اسباني طعمته فرون ثمانية في الاندلس بالدم العربي .

حضرنا في اثناء اقامتنا بالمكسيك كثيرا من المآدب الرسمية والخاصة ، كان الطعام في بعضها ألوانا مكسيكية يداخلها قدر كبير من التساويل والفلفل الأحمر مما يوكد في الحلق والأمعاء سميرا ملتها يزيده ضراما ، شرايم الوطني « **اليلك** » أو « **التكيلة** » وكان الطعام في بعضها الآخر دوليا أو خليطا من الألوان الدولية والمكسيكية .

ومن المهرجانات الكثيرة التي شهدناها مهرجان العرض العسكري جرى في صباح اليوم السادس عشر من سبتمبر ، وكان آية في الروعة والجمال اشتركت فيه مختلف أسلحة المكسيك بين فرسان يتهادون على سهوات الخيول ومشاة ينقلون الخطأ في نظام رتيب ويتألون كالأرماع السيمفونية ، وسيارات تسير الهويني على الأرض كأنها أسود مترفقة .

ويدنو النور منها والشماع ، كما أنه على جانب كبير من العلم ، فقد كان قبل أن يخوض معترك السياسة مديرا لأحدى جامعات المكسيك ، وهو كذلك خطيب مغو عميق الفكر بليغ المعنى يهز قلوب السامعين ويترك فيها أكره الأثر . ولقد شهد اجتماعنا سفير المكسيك في الجمهورية العربية المتحدة السيد « **الغاندرو كاريلو Alexandre Carrillo** » وكان إذ ذاك في عاصمة بلاده لفترة قصيرة ، وهو كذلك من رجالات المكسيك الملمودين يتمتع بمنزلة رفيعة عند الشعب وعند ولاة الأمور .

وحينما مثلت بين يدي فخامة رئيس الجمهورية أقبل على مبيتنا مصافحا فصافحته بشوق وحرارة كمن يود أن تجتمع في تحيته تحية العرب أجمعين وكان الحديث بيننا طويلا متشعبا ، تفريق عن وصله هذه المعجالة غير أنه يليب لي في هذا المقام أن أشير منه إلى أمور أربعة ملأت فؤادي غبطة وحبورا :

**أولها :** أعجاب السيد رئيس المكسيك بالبطل العظيم السيد الرئيس جمال عبد الناصر فاني عندما قدمت إلى سيادته نسخة من مجلة « **ذي أوب ولفيو The Arab Review** » وكانت مزودة بصورة الرئيس جمال نظر اليه وقال :

**« أن الرئيس جمال عبد الناصر رجل عظيم يقوم بما يعجز عنه غلب الرجال ، وأني لمعجب به ، فأدركه جسيم أعبائه وهو أهل للرئاسة جدير بها .. »**

**وثانيها :** اني حينما أهديت إلى سيادته باسم الدكتور ثروت عكاشة نسخة من كتاب « **النبي لجبران خليل جبران** » وهو الكتاب الذي ترجمه الدكتور عكاشة وقدم له التفت إلى قائلا بعد أن شكر السيد الوزير على هديته :

**« .. اني اعرف كاتبكم جبران فهو بحق أحد زعماء القلم في العرب »**

**وثالثها :** قول سيادته في عند مارفعت اليه نسخة من الطبعة الفاخرة لكتاب « **كليلة ودمنة** » : **« .. اني اعرف كتاب كليلة ودمنة فهو كتاب من امهات كتب الأدب والفلسفة عندكم إداره مؤلفه على السنة الحيوان وأودعه القصص الطريف والحكمة البالغة .. »** وأني لأعلم أن الكتاب قد ترجم فيما مضى إلى الإسبانية واللاتينية فكان يتبوعا قياسا نهل منه أدباء أوروبا .. »





هرم من اهرام النيا في الجنوب

الأيام وتمحي الذكريات وذكرى تلك الليلة لن تمحي من القلب ولن تزول \*

والحديث من المكسيك ربما بدأ ابتز ناقصا اذا لم نخرج فيه على مصارعة الثيران فلها في نفسوس المكسيكيين غرام اي غرام ، وهي متعصة متزجة بمحافظهم تفيض بها عروقهم ويؤثرونها على كل متعة ورياضة

شهدنا منها اكثر من حفل وذهبنا في الرضا عنها او النفور منها طرائق غير أننا اجمعنا على الاعجاب بتجاعة المصارع، وكره وفره، يقوم بهما في خطوات هندسية كأنه راقص مسرح لامصارح ثور هائج يرغرف الموت فوق قرنيه ويدفعه عنه بمنديله الاحمر الكبير \*

ولست اكنكم اني فضلت عليها آيات الفروسية البارة التي تقوم بها جماعة «الشارو El Charro» وتضم اليوم المحامي ، والطبيب ، والمهندس ، والتاجر ، ، والزارع ، فتراهم يلبسون ملابس رعاة البقر ولكنها مصنوعة من المخمل والحريير ومجلاة بأجمل زخرف وزركشة من التصبب المفضض او الذهب ويلبسون في رموسهم قبعاتهم المصروفة بجوانبها العريضة والمسماة « سمبريرو »

والناثور عن الكسيكي انه يغار على ثلاثة : قبعته وجواده وزوجته \*

ولعل أدروع ماهر القلوب ذلك الحفل الذي اقيم في ليل الخامس عشر من سبتمبر فقد غصت فيه ردهات القصر الجمهوري وقاعاته بالمدعوين وامتلات بهم الشرفات والأطناف يطلون منها على ساحات القصر المحتشدة فيها مئات الألوف من التآلي نوكتهم في رما عليهم صمت رهيب ويمسك عليهم الانتظار بالحر كاتهم وسكناتهم ترقبا لحدث عظيم \*

وما ان تدق اول دقة من الساعة الحادية عشرة حتى يهتف محافظ العاصمة من شرفة القصر الوسطى وهو مظل على الجماهير : « عاشت مكسيكو » عاشت الحرية »

فتجيبه الجماهير مرردة الهتاف نفسه باصوات تدوى كالرعد وتشتق عنان السماء \* وفي اللحظة نفسها تدق الكنائس نواقيسها وترقى منها النغمات مصعدة في الفضاء متموجة مع الاثير منبهة الى السماء آيات الشكر والتسبيح تجار بها النفوس والأفواه والنواقيس حمدا لله على نعمة الاستقلال \* أما رئيس الجمهورية فقد كان في تلك الساعة يحتفل بذكرى الاستقلال في القرية التي نهض منها « هيد لجسو » يندق النواقيس داعيا للثورة والاستقلال \*

ان ذكرى الجهاد لأشد ماتهتز له النفوس اكبارا واعجابا ، ولاسيما اذا ذكر الانسان بها جهاد وطنه وشرامه الحرية بالبنل والفداء ، ولقد تدول

تنهى اليهم ان يستقروا في المكان الذي يرون فيه  
صقرا قد حط على شجرة صبار وهو يفترس ثعبانا  
فلما وصلوا الى تلك الجزر شاهدوا تحقيق النبوة  
فبنوا عاصمتهم حيث كان الصقر يفترس الثعبان  
فول شجرة الصبار ، واننا لنجد علم المكسيك تتوسله  
هذه الصور الثلاث ومزا الى تلك الاسطورة .

ومن بقايا الحضارة القديمة هرم الشمس وهرم  
القمر جنبا على مقربة من العاصمة وفي سطح  
هرم الشمس متحف صغير تناثرت فيه الآثار .

وأهرام المكسيك تختلف عن أهرام مصر فالأولى  
انما هي قواعد لمابد وعرضها أكبر من طولها وفي  
واجهة كل منها درجات يصعد منها الى المبد وقد  
شيدت على حجارة مختلفة الحجم ، في حين ان أهرام  
مصر كانت مدافن للفراعة شيدت من صخور ضخمة محكمة  
وأحدها عهدا أقدم من أقدم هرم في المكسيك .  
وجمهور علماء الآثار لا يرقى بأهرام المكسيك الى أبعد  
من ألفى عام . وهناك رأى جديد لا يستبعد فكرة  
الإيهام عن أهرامهم ، ولقد برز هذا الرأي الى عالم  
البحث عندما عثر المتقنون أخيرا في طيات هرم

وكثير من خيولهم مولد يمت ينسب الى أصول  
عربية ، ولا يخفى ان الأسبان هم أول من أدخل  
الخيول الى المكسيك ، كما كان « الهكسوس » أول  
من أدخلها الى مصر .

وفي جماعة « الشارو » أطفال بين ذكور وإناث  
تندرج أعمارهم من السادسة فما فوق شهدنا منهم  
بطولة عجيبة تذكرنا بأطفال العرب وفروسيتهم  
كانهم ولدوا على صهوة الخيول .

### أهرام المكسيك

ولو شئنا أن نعرض للحضارات المختلفة التي  
تتابع على المكسيك بين هندية واستعمارية وحديثة  
وجدنا العاصمة وضواحيها مثالا حيا لها .

فالعاصمة مكسيكو تقع على ارتفاع ٢٢٤٠ مترا  
عن سطح البحر ، بناها « الأزتيك » فوق عدة جزر  
منتشرة في مستنقعات جففتها الزمن . ولئننا في  
ذلك المكان أسطورة لطيفة : قبل أن كنهتهم أشاروا  
عليهم أيام زحفهم الى أواسط المكسيك بأن الآلهة



احتفال من احتفالات المكسيك التقليدية بجوار هرم الزرى

« بالذك » على حجرة لقوا فيها جثة أو بقايا جثة رجعا  
أن تكون لرئيس من رؤساء الهنود \*

ومن العادات المشتركة بين الأمتين في الحقبة  
القديمة تقديم العذاري قربانا للآلهة ، فكان هنود  
المكسيك يرمونهن في البحيرات استجابة لرؤسا  
الآلهة واستدارا لخصب الأرض على ما يشبه أسطورة  
عروس النيل \*

ومما بلغت النظر أيضا أن المكسيكيين القدماء  
مثلوا « الكاتب » على النحو الذي مثل به المصريون  
القديمي فنحتوه جالسا جلسة « الكاتب المصري »  
المعروفة . فكانت هذه المشابه كلها محض مصادفة  
و اتفاق أم أنها الدليل على أن علما وعلماء كانا على  
اتصال في الماضي السحيق فعرفوا حضارة المصريين  
وتأثروا بها . هذا ما سيكشف عنه العلم غدا ، وأن  
غدا لنأظره قريب \*

والآلهة المكسيك التي كانوا يعبدونها كانوا يمثلون  
بها القوى الطبيعية ويرمزون إليها بأصنام وتمائيل  
نصفها إنسان ونصفها حيوان ، ويقدمون إليها  
القرابين البشرية يختارونها من بين العبيد وأسرى  
الحرب أو من المتطوعين من أهل القبيلة يضحون  
بأنفسهم كسبا للنعمة والمجد والشرقة \*

وكانت طريقة تقديم الذبائح أن يجثوا بالضعف  
ويصعدوا بها الدرجات ويدخلوا المبدع ، فيهجم  
عليها جماعة من الكهنة يتزعزون قلبها ، ويضربون  
بدمها وجه تمثال الآلهة ، ثم يلقون بالجسد إلى أسفل  
الهرم ، وكانوا يعتقدون أن الآلهة تتغذى بالدم  
البشري \*

وكانت القرابين تتجاوز الذبائح البشرية إلى نبات  
الأرض ونتاج المناجم فكانوا في مواسم الحصاد  
يقدمون إلى الآلهة الأزهار ، وحلوى الذرة ، وحل  
الذهب ، وكانوا في أيام الأعياد يعتقدون الحلقات ،  
ويرقصون ، ويطنون ، ويذمرمون ، ويتراشقون  
بالزهر ، ويتفننون بأقنعة على صورة الجراذين  
والطيور والفراسخ ويلعبون بالكرة في ساحة واسعة  
يسدون الكرة فيها إلى ثقب في لوح من الحجر يرمز  
الأسوار ، ولقد شهدنا بقايا ملعب من هذه الملاعب  
في بقعة من بقاع الجنوب \*

والكهانم عندهم كان يرتدى حمر الثياب ، أو  
سودها ، ويكفل رأسه بأكليل من الريش ، ويرسل  
شمعه أرسلا ، ويفرض على نفسه الامانة والظاف ،

فيخز لسانه وإذنه بالشوك ، وكان ينفذ العفة ،  
ويعيش متبتلا في الأعياد الدينية عند بعض  
القبائل ، فكانوا يجثون بالعذاري فإن ولدن له  
البنين ورثوا كهنته \*

### حضارة إسبانية

وإذا نحن استجلينا الحضارة الثانية التي قامت  
على أنقاض الحضارة الأولى وتقصينا آثار هذه  
الحضارة الإسبانية أو الاستعمارية تجلت لنا في  
الكنائس والأديرة والمنازل والقصور والحصون  
والشوارع والأنصاب والتماثيل والزراعة والصناعة  
وبدت لنا أيضا في سنتن من الاستبعاد المنظم فرضوه  
على البلاد \*

نقل الإسبان إلى المكسيك ، في خلال القرون الثلاثة  
التي حكموها فيها ، مقومات الحضارة الأوروبية  
من زراعة وصناعة وعمران ، فزرعوا بالمكسيك  
القمح وغرسوا الكروم وشجر التوت ، وجلبوا إليها  
الخيل والماشية من غنم وبقر وخنازير ، وتسجوا فيها  
الصوف الحرير ودبغوا الجلود أدخلوا على الصناعات  
التي لم تكن موجودة عند روثه عن العرب وينسوا الدور  
والقصير على ما كانوا قد اقتبسوه من الفن العربي  
فالأحياء التي تتنظم تلك الدور في المكسيك لا يختلف  
طابعها عن الطابع العربي القديم بأبوابها وكواها  
ونوافذها ذات الحواجز الحديدية أو الخشبية المصنعة  
وبحوائطها وبركها القائمة في صحن الدار حتى لقد  
يخيل إلى الزائر الجائل في تلك الأحياء أنه اجتاز  
بعض الأحياء القديمة في القاهرة أو دمشق أو حلب  
أو بغداد \*

ولو استقصينا مجال الحضارة الثمالة في  
المكسيك تبنت لنا في أكثر من ميدان من ميادين  
الحضارة المصرية فقد نمت زراعة القوم ، على ما  
يعانونه من قلة الماء وارتفعت عندهم صناعة الجلود  
والأقنعة ولاسيما صناعة الفضة ، فمن مدنها  
مدينة « تسكو » Tenco انفردت بهذه الصناعة  
وتفنت فيها ما شاء لها التفنن \*

والعاصمة تعد ، ولا غلو ، من أجمل العواصم  
بحداثيتها الجميلة وإزهارها السكثيرة المنبوعة  
وشوارعها المرصنة وداراتها الأنيقة وإنارتها الناعقة  
ويتجلى جمال العاصمة أيضا بمجموعة الأنصاف  
والتماثيل التي تزين طرقها وساحاتها ، أقاموها إما

للزينة كتمثال « **ديانا** » وتمثال « **ثبوتون** » وأما رمزا للمعلم كتمثال « **اله الطيب** » القائم في حرم الجامعة وأما تذكارا لعمل من أعمال ثورتهم الاجتماعية كالنصب الذي أقاموه تخليدا لذكرى تأميم النفط ، وأما اعترافا بجسيم من باضل في سبيل الاستقلال كتمثال الزعيم الهندي « **كونتهوك Cuernavaca** »

ونصب « **خوارز Juarez** » وعمود الاستقلال ويسمونه « **الملك** » لأنه ينتهي بجناحين ، وكان نصب التذكاري المنصوب في حدائق « **شابتيك Chapultepec** » للابطال الصغار الذين تركوا مقاعد الدراسة وخاضوا الكلية الحربية الذين تركوا دفاعا عن بلادهم عندما هاجمها جيش **الولايات المتحدة الامريكية** وانتصر فيها على المكسيكيين وانتهت المارك بالمهادنة المعروفة بين البلدين وبقي للمكسيكيين منها ذكرى الابطال والبطولة كما بقي للأمريكيين منها ذكرى النصر ، فيوم زينا « **الكونجرس** » في مدينة « **واشنطن** » رأينا على جدار من جدران لوجا كبيرا رسمت فيه موقعة « **شابتيك** » زهوا بالنصر والفتار .

وحينما أقام المكسيكيون التماثيل في ساحات بلادهم هدموا ماكان الاسبان قد اقلههم فيها تخليدا لذكرى رجالهم ولكنهم ابقوا على تماثيل أولها تمثال الملك « **شارل** » الرابع ملك اسبانيا الذي عصت به « **نابليون بونابرت** » سنة ١٨٠٨ « **بقوه** » ونقضوا على قاعدته هذه العبارة « **أبقت المكسيك عليه ممسلا من امثلة الفن** »

وثانيهما تمثال « **كرستوف كولبس** » فلعلهم قدروا له فضلا في كشف قارتهم وفتح نوافذهم على العالم . . .

والباني الحديثة والفر في العاصمة وفي غيرها من المدن ففي العاصمة مبنى يتألف من ٤٢ طبقة بسبب من الزجاج محاكاة لمثيله في الولايات المتحدة الامريكية وتأثير هذه الجارة الفنية في المكسيكيين قوي كبير على مايربطهم بها من ذكريات سيئة فقد أثرت في عمراتهم واقتصادهم وتهيتة الأسسباب لاستقبال العدد الضخم من السياح الأمريكيين .

ومن مدتهم السياحية المشهورة مدينة « **اكابلكو Acapulco** » تقع على ساحل المحيط الهادى وتعد من أجمل مدن الاصطياف والاشتاء في العالم بجبالها الخضراء وشواطئها الكثيرة ، وغاباتها الاستوائية ، ونباتها البرى وفنادقها الفخمة .

ومنطقة الآثار عندهم هي منطقة « **يوقانان Yucatan** » في الجنوب فيها بقايا حضارة « **اليبا** » منتورة بين بقعتي « **أشمال Uxmal** » و « **شيشتمزا Chichén Itzá** » والفنق الغخم المبني في كل منهما يقوم وسط غابة استوائية كثيفة الشجر ملتفة الورق والغصون لا تخلو من بعض أصناف الحيوان ، فمن المألوف أن يسمع السائح في سكوت الليل صياح الببغاء ، وتيقن الضفاد ، وصغير بعض جوارح الطير .

ومن البقاع التي يمتز بها المكسيكيون ويفخرون ، بقعة على مقربة من العاصمة تسمى « **سوشيميلكو Xochimilco** » ويسمونها هم « **بندقية المكسيك** » يشتهون في بحيرتها المتفرجة بوزارق مزدانة بالأزهار يتناولون فيها طعامهم على نغمات الموسيقى .

وعلى مقربة من مرفأ البحيرة سوق تفتح أبوابها كل يوم أحد وتباع فيها المنسوجات الوطنية والسلع الفضية وتباع فيها كذلك الذرة المسلوقة أو المشوية وهي أول زراعة عرفها المكسيكيون القدماء كما تباع فيها أيضا باقات الريحان والأزهار . ومن الظواهر المريبة في المكسيك أن للأزهار الصناعية سسوقا رائجة على ما في البلد من أزهار طبيعية من كل صنف ولون .

والنصب المكسيكى شعب متدين راسخ العقيدة ظاهر التقوى وأن فصلت الكنيسة في بلاده عن الدولة .

كما نزر ذات يوم كنيسة عذراء « **جادلوب** » وإذا بجمهور غفير يتجه الى الكنيسة ، فمنهم من سار حاملا راية العذراء ، وأكالييل الريحان ، تتقدمهم جوقة من العازفين ، ومنهم من مشى الى الكنيسة مجتازا ساحاتها الكبرى زحفا على الركب .

وعذراء « **جادلوب** » قد امتد الايمان بشفاعتها الى ماوراء حدود المكسيك في امريكا اللاتينية وهذا ما جعلهم يطلقون عليها لقب « **سيدة جادلوب ملكة المكسيك امبراطورة امريكا** » .

ولها في « **اكابلكو** » تمثال وضعه الاهلون تحت سطح البحر على بعد من الشاطئ . وقد رأينا ذلك التمثال بأم العين يوم ركبنا في « **اكابلكو** » مركبا أرضه من الزجاج ذهب بنا في عرض البحر تستلج من وراء زجاجه ما في البحر من تنوع الأسماك والحيوان .

وعذراء « **جادلوب** » البنية كنيسة قسرب مكسيكو أسطورة جميلة :

المحفوظة في مكتبات مدريد وبوليس ودرسلن لما  
تفك رموزها بعد \* ولاعبة بما ترجمه ونشره  
« براسور دي بروج » Brasseur de Bourbourg

ومنه « أغنية الحب في الغابات » فانما استقاه من  
الرواة \* على أن آداب « التلييك » و « الأزيك » كانت  
أحسن حفظا فقد توفر على دراستها ونشر شيء منها  
جماعة من العلماء المذنبين والرهبان ، وأما آدابهم  
أبان الغزو الأسباني فليس ذات شأن كبير ومما  
لاشك فيه أن وثيقتهم الكبرى في النشر والشعر تبدأ  
مع فجر نهضتهم الحديثة ويدور معظمها في ذلك  
الثورت والاستقلال ففي مجمع مكسيكو (١) وجامعة  
مكسيكو المدلة على الجامعات بمبناها الفخم ، وفي  
طبقات الشعب علماء أفذاذ وأدباء وشعراء فحول  
مهرها المكتبة المكسيكية بنفيس الآثار \* ولقد سعدنا  
في رحلتنا بلقاء كوكبة من هؤلاء الأعلام نذكر منهم

« جيم توريس بوديت Jaime Torres Bodet  
و « دانيال كزوفياجاس Daniel Cosío Villegas  
و « أنطونيو كسترو ليال Antonio Cosío Leal  
والسياسة « كرمي تسكانو Carmen Tucacana

وحدث ولا حرج عن صحافتهم القوية ففي العاصمة  
صحف يوجهه تطبع ثلاث طباعات في اليوم وتصدر  
في أربع ولستين صعدة فضلا عن الملاحق الأدبية \*

وأما الفنون فزاهرة مزدهرة في الفن الشعبي من  
رقص وغناء وعزف (المارياشي) (٢) ازدهارها في الفن  
الحديث من تلك الألوان وفي الرسم الذي نشروا  
آياته في كل مكان فقد استوحى الرسامون  
تاريخ الشعب في آلامه وجهاده ، وترجموه إلى رسوم  
غطوا بها جدران القصر الجمهوري ، وواجهات الجامعة  
وحيطان الوزارات والمدارس وعلى رأس هؤلاء  
الرسامين « ريفرا Rivera » و « أورسكو Orozco  
و « سيكيروس Siqueiros وهذا الأخير معتقل  
منذ نحو عام بسبب تطرفه في آرائه السياسية \*

تلك هي صورة خاطفة عن المكسيك ذلك البلد  
الصديق الذي يزدان تليده بالحسب العريق ويتالق  
طريقه بأزهي آيات المجد والنفار \*

(١) يظم هذا الجمع النحة من علماء المكسيك وأدباها وكان  
هو طلب إليه أن يرأسه أن يرأسه بحث في الأدب العربي فخصه  
بدراسة شتعة من الشعر العربي على مر العصور \*  
(٢) قبل أن لفظ « مارياشي » مشتقة من لفظ « مارياش »  
المرتبة ومصاعا الزواج ، وذلك لأن جبهة « المارياشي »  
كانت في أول مهبها تعرف وتفتي في الأعراس \*

قبل أن شابا من الهنود يدعى « جوان دياجو Juan Diego  
كان قد اعتنق الدين المسيحي ، وكان  
من عادته أن ينتزه فوق هضبة صخرية جرداء من  
هضاب « تيبياك Tepayac في شمال مكسيكو ،  
ففي شهر ديسمبر من عام ١٥٣١ ظهرت له العلوة  
في معطف طويل وبشرة سمراء كبشرة الهنود ،  
وطلبت إليه أن يخبر أسقف مكسيكو بظهورها في  
تلك الهضبة ، فتوصل إليها اتفتي أن تصدقه بشيء  
يريه للأسقف حتى يصدقها فقالت له اقطع أزهار  
الهضبة وضعها في معطفك وقدمها إليه ، فلما وصل  
الفتي إلى الأسقف وأخبره بظهور العلوة ، فك معطفه  
المربوط ليخرج منه الزهر ، فإذا في صدر المعطف  
صورة العلوة مطبوعة عليه بالشكل الذي ظهرت به  
للنبي الهندي ، فاخذها الأسقف ، وعلتها في كنيسة  
مكسيكو ، ونادي بالمعجزة وبنت بعدئذ كنيسة في  
سفح تلك الهضبة \*

والمعروف أن القس « هينلجو » الزعيم الناصر رسم  
صورة عذراء « جادلوب » على الراية التي حملها يوم  
نار يطالب بالاستقلال \*

## تعدد الزوجات

والمرأة في المكسيك قد بلغت شأواً عجيذاً في  
الركى والثقافة حتى رأينا من المكسيكيات الأدبية  
والشاعرة والرسامة وعالمة الآثار والأستاذة  
الجامعية \*

ومن غريب العادات الاجتماعية عندهم أن الرجل  
يستطيع أن يعاشر المرأة معاشرة الأزواج بغير عقد  
مدنى ولا كنسى ، وربما كان متزوجا زوجا شرعيا  
بامرأة سواها هي أم مثواه ، فيطلقون على هذه  
الزوجة الثانية اسم « شيكا » أي الصغيرة ، فإن  
عاشر ثالثة سموها « شيكيتا » تصغير « شيكا »  
وقد يصغر الاسم المصغر مرة رابعة \* هذا والأبناء  
الذين يولدون من تلك المعاشرة تعترف بهم الدولة \*  
ولعل هذا التعدد يرجع إلى حب المكسيكي  
والمكسيكية للنسل الكثير ، بل لعله يرجع إلى جمال  
المرأة المكسيكية ، وسحرها الذي لا يقاوم متجليا في  
عينها السوداءين وقوامها المشوق وبشرتها الخمرية  
الرائحة \*

## الفنون والعلوم

أما الآداب والعلوم عندهم فيكاد العالم لا يعرف  
شيئا مذكورا عن آداب قبائل « الميا » فوناتهم



## بقلم: عبد السلام موسى

نظمت مؤسسة دعم السينما بوزارة الثقافة والإرشاد القومي أسبوعاً للفيلم السوفييتي من ٢ إلى ٨ أكتوبر، تنفيذاً للاتفاقية الثقافية مع الاتحاد السوفييتي، وبهذه المناسبة يحدثنا الأستاذ عبد السلام موسى مدير إدارة البحوث السينمائية بمؤسسة دعم السينما عن أهم مميزات المدرسة السوفييتية في السينما وعن الغرض من إقامة هذا المهرجان وأمثاله. وفي عدد الشهر القادم ستقدم « المجلة » نقلاً تفصيلياً للأفلام التي عرضت خلال هذا المهرجان.

شاهد من فيلم « مغامرات بكار » من أفلام المهرجان





مشهد من فيلم « سماء صافية » الذي عرض في افتتاح المهرجان

# السوفييتي..

التي تمنح للفيلم وحدته وتأثيره أي التأثير الذي من أجله أنتج الفيلم .

وكان السوفييت عظماء « إيزنشتين » و « بودفكين » يرجع إلى أنهما جمعا كل المبادئ الفنية التي وضعها الأولون في إيطاليا « ميليه » و « بورني » و « جريفت » وغيرهم ، وتمكنوا من أن يصموا أساسا لهذه العلاقات المختلفة وأن يكتشفوا التأثير الناتج عن هذه العلاقات وأدركوا أن القوة الكامنة في الفيلم من ناحية التعبير وقوة التأثير تكمن في العنصرية المعروفة لدى السينمائيين بعملية « المونتاج »

وعلى هذا فالمدرسة السوفيتية تختلف عن المدرستين الألمانية والأمريكية . فالمدرسة الأولى كما قلنا تعتمد على عملية المونتاج ، أي تقطيع الفيلم وتركيبه أما المدرسة الألمانية فتعتمد على الكاميرا وتحركاتها في حين تعتمد المدرسة الأمريكية على الحركة .

كانت الأفلام السوفيتية الأولى أفلاما توجيهية تعليمية ، لم تعمل بقصد التسلية ، أي أنها لم تكن أفلاما ترفيهية .

فكل الأفلام السوفيتية كانت إما لغرض التثقيف والإرشاد ، أو لغرض الدعاية وبث الروح الوطنية بين المواطنين ، وتعريفهم بالمدى الذي أحرزته الدولة في النواحي الاجتماعية والصناعية والسياسية .

تعتبر الأفلام السوفيتية مدرسة في حد ذاتها ، ويرجع الفضل في ذلك إلى عدد من الفنانين الروس أقامهم أثر في صناعة السينما السوفيتية هما « سيرجي إيزنشتين » و « بودفكين » و « VP.UDOVKIN » ويرجع الفضل لهما في اكتشاف القوة التعبيرية للفيلم عن طريق عملية « المونتاج »

كان السوفييت يعتقدون أن السر في مقبولة الفيلم على التعبير في تركيب اللقطات المختلفة للفيلم مع بعضها . وأن علاقة كل لقطة بالأخرى هي

مشهد من فيلم « رحلة خطرة »





السنوات الأخيرة الى الاهتمام بإقامة أسابيع الأفلام والمهرجانات لاتاحة الفرص للجمهور العربي كي يتذوق فنون الشعوب المختلفة والافادة من فنونها السينمائية التي تمثل مختلف الاتجاهات الفكرية والثقافية كما أنها تتيح للمشاهدين من الفنانين والفنيين والنقاد وغيرهم فرصة لدراسة ومعرفة مقدار ما وصلت اليه أفلام الدولة المشتركة في هذه المهرجانات بالنسبة لفن يجمع مختلف الفنون وثمت عرض آخر وهو تحقيق التعارف والتفارب بين الشعوب عن طريق الفيلم وهو من أقوى وسائل الاتصال والتفاهم بين الشعوب .

والغرض الثالث من إقامة هذه المهرجانات هو تسويق بعض هذه الافلام المروضة فالجمهور المشاهد له الكلمة الأولى في الإقبال على هذه الافلام او الاعراض عنها .

ومن ثم فان ماتقوم به وزارة الثقافة والإرشاد القومي من التوسع في رقعة الاتفاقات الثقافية ، وعرض أفلامنا في الخارج وأفلام الدول المرتبط معنا باتفاقات ثقافية في الداخل فانها سنة حميدة في سبيل تعريف الشعوب بعضها البعض وإزالة الكلفة وعوامل الجهل التي كثيرا ماكانت سببا في الفرة جدا حادثة على ماستستفيده الشعوب المرتبطة بانفاقات ثقافية عن معرفة وعلم فكلنا نلعب وسعلم .

منهد من فيلم « ابن الجبل »



وما زالت هناك أفلام تنتج في الاتحاد السوفيتي لهذه الأغراض الا أن الاتجاه الحديث في الإنتاج السوفيتي هو الخروج عن هذا الاتجاه المألوف في انتاجهم . وانتاج افلام ترفيحية في ظاهرها بقصد تزيينها عالميا .

فالمدرسة السوفيتية تعتقد أن « الكاميرا » لها قدرة عظيمة اذا ما اتجهت الى الأماكن الحقيقية المراد تصويرها ، بدلا من بناءه المناظر داخل الاستوديو وكان المخرجون الروس يعتمدون على تصوير الناس الحقيقيين بدلا من استخدام الممثلين ، وعلى هذا فلم تأخذ المدرسة السوفيتية بنظام النجوم وقد بدأ هذا كله يتغير مع الوقت والزمن رغبة في خفض التكاليف ، وخضوعها لرغبات الجماهير على النحو المتبع في مختلف بلاد العالم ، وأصبح الممثلون اليوم يتمتعون بمكانة هامة ومرموقة في الدولة كما يحظون بتقدير الجماهير وجها .

والشيء الآخر الذي يهتم به السوفيت في افلامهم كثيرا هو الشخصية أو ال characterisation فجميع ممثلهم في الوقت الحالي من خريجي للمسارح او العاملين بها . ولا عجب فالمسرح هو المحك الأول لقدرة الممثل الناجح ، والتمثيل واحد سواء كان للمسرح أو للسينما والفرق بين الاثنين هو التوجيه والإرشاد ، أن التمثيل المسرحي - كما نعلم - يعتمد على المبالغة في التعبير والصوت .

والاهتمام بإبراز الشخصية الواضحة المتكاملة التكوين يكسب الفيلم قوة كافية في البيان والتعبير ويساعد المشاهدين على تفهم ما هو جار امامهم من أحداث .

وعلى هذا فالافلام السوفيتية كانت ومازالت مدرسة قائمة ، فالمدرسة القديمة تركت أثرا كبيرا في المحيط السينمائي .

لقد وجهت المدرسة الروسية الانظار الى أهمية الشكل والتركيب عن طريق عملية الإنتاج والى أن الكاميرا وتحركاتها ليست هي الأساس للفيلم والى أنه ليس من الضروري استخدام الممثلين المحترفين اذ من الممكن ومن الأفضل استخدام الناس الحقيقيين .

أما المدرسة الحديثة فقد بدأت تسير تطور الزمن مع عدم التضحية بالمبادئ الهامة في صناعة السينما . فالتطور في المظهر دون الجوهر .

وقد اتجهت الجمهورية العربية المتحدة في



قد يبدو أن علاقة السينما بالاشتراكية علاقة حديثة العهد ، نشأت في الأعوام الأخيرة ، بعد ظهور المذاهب والمبادئ الثورية الجديدة ، سواء في الفن أو الأدب أو الحياة . لكن الباحث المدقق يجد أن جذور هذه العلاقة ، قد بدأت منذ زمن بعيد . وفي هذا المقال نعرض تاريخا عاجلا للسينما العالمية ، ونذكر كيف تطورت صناعة الأفلام على مر السنين ، حتى صارت مفخرة القرن العشرين . ولقد أدرك القادة والمصلحون ، سواء في الشرق أو الغرب ، في روسيا وأمريكا وأوروبا . . أن السينما رسالة وفن وسلاح ، وأنه لسلاح خطير .

واليوم ألا يحق لنا في الجمهورية العربية ، أن نستغل هذا السلاح ، من أجل عروبتنا وقوميتنا ؟ ! . ان تاريخنا في الكفاح لقادر على أن يمدنا ، بمئات القصص التي تصلح للأفلام . ولنا فقراء في صفحات البطولة والتضحية والاقدام، التي نزهو بها على الدنيا .



النقد الاجتماعي في « الطفل » من أعمال « شارلي شابلن »

ولا نزاع أن فن الفيلم هو أكثر فنون القسرين العشرين صلة بالجمامير ، وأقواها تأثيرا على عقول ونفوس الشر جميعا في كافة أنحاء العالم . وهو الأدلة العصرية في نشر المعرفة والمعلومات ، وتبادل الرأي والثقافة بين الشعوب المختلفة ، سواء المتقدمة منها أو متخلفة . وهو الوسيلة الفعالة لرفع مستوى الناس ، وحسنه في الحياة ، وذلك بتدعيم القيم الإحسانية والجمالية والاجتماعية في أعماق نفسه ، هذه هي مهمة رجال العلم والفلسفة والمصلحين ، وراة الفكر المكافح ، وعابرة الأدب والفن ، من أديم العصور حتى اليوم .

وقد ذهب البعض إلى القول بأن فن الفيلم هو الاختراع الوحيد ، الذي يفوق اختراع فن الطباعة ، الذي انتشر في منتصف القرن الخامس عشر ، على يد « جوتنبرج » . ولا ينكر أحد أن فن الطباعة اختراع جليل الخطر ، قد دفع بالفكر والعقل البشري إلى الأمام ، ونشر الحضارة والعمران بين الناس . لكن هناك حقيقة معروفة ، لا ينكرها أحد كذلك ، وهي أن جميع الناس ليس في مقدورهم ، أن يقرأوا ، وأن يفهموا ما يقرأون ، ولكن معظم الناس ، أن لم يكونوا كلهم ، في مقدورهم أن يروا ، وأن يحسوا ويتأثروا بما يرون .

#### معركة الفن والمال

قامت المعركة بين رجال المال ، وبين رجال الفن ، منذ بدأت السينما في نهاية القرن الماضي

طالمت في إحدى مقالات الكاتب المعروف « الدوس هاسكي » عبارة طريفة ، توقفت لحظة لدى قراءتها أول مرة ، وأعادت قراءتها أكثر من مرة ، فزدت إعجابا بها . هي نظرة عميقة وملاحظة دقيقة في تقدير المسؤولية ، الملقاة على عاتق كاتب كبير ، ليقرر حقيقة خطيرة في عبارة رقيقة . وهذه العبارة هي :

« يتأثر تفكيرنا وشعورنا بالفن الذي نميل إليه ونحبه ، فإذا كان هذا الفن ، الذي نميل إليه ونحبه ، فنا رديئا ، صسارت الكاريا هزيلة ومواطننا رخيصة . وإذا كانت الثقافة والسطحية هي الغالب الذي ينتج في نفوس وعقول معظم الأفراد في مجتمع ما .. ألا يكون مثل هذا المجتمع في خطر ؟ »



النقد الساخر في « مسيو فيردو » من أعمال « شارلي شابلن »

نموذج من الإنتاج الروسي « الأم وأنها » من أعمال « بودكين »



بما يرى من أحداث ومناظر طبيعية ، قد تكون بعيدة عنه أو غريبة . وكان يحس أنه قد شارك هذه الشخصيات أفرحها وأحزانتها . ثم يفرج من السينما وقد شعر براحة نفسية ورياضة ذهنية . ويقبل على الحياة من جديد بروح قوية وأمل وناب.

### مفخرة القرن العشرين

مرت الأيام وتوالى الأعوام ، وشبت صناعة السينما عن الطوق ، وبلغت سن الرشد والنضوج ، بعد مضي ما يقرب من عشرين عاما على مولدها ، تماما كما هي الحال في حياة أي إنسان . فقترب نهاية القرن التاسع عشر ، بدأت السينما كمولود جديد ، تنشق طريقها إلى الوجود . وبعد نهاية الحرب العالمية الأولى بعام واحد ، انتشرت دور السينما في العواصم والمدن والقرى ، في القارات الخمس ، وكانت تعرض بانتظام القصص الروائية والتاريخية ، الجدية والفكاهية . وبدأت صناعة الأفلام تخلق جمهورا خاصا بها ، يواظب على مشاهدتها ، ويزداد يوما بعد يوم .

وأعترف الجميع بأن السينما كمنه ورسالة هي **تقنية القرن العشرين** ، وأن الفيلم يجمع بين الفنون والصناعة **« بيع الفلم والتجارة »** ولا ينكر أحد فصل هؤلاء الرواد المبكرة ، الذين كافحوا وثابروا مدى عشرين عاما ، لأقامة صرح هذا الفن ، وتحديد معالمه وقواعده وأغراضه ، وتذكر ، على سبيل المثال لا الحصر ، من الفنانين : **جرانيت ، جورج ميليه ، سيسيل هيبورث ، موريتز ستيلر ، بول ويجتز ، بودفكين ، إيرنشتين ، سيسيل دي ميل ، شارلي شابلن** . الخ ومن الممثلين والممثلات : **نيساري بيكفورد ، دوجلاس فيربانكس ، ماري دويسلر ، وليسم هادوت ، ولأس بيرى ، هارولد لويد ، فرانسيسكا بيريتيني ، بولا نجرى ، شيلدا بارا . الخ**

### سر تفوق الفيلم الأمريكي

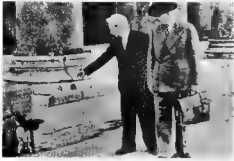
امتزجت فرحة بلوغ الفيلم سن النضوج والارتفاع عام ١٩١٩ ، بحيرة الألم والويلات التي ذاقته منها أوروبا الشيء الكثير ، خلال الحرب العالمية الأولى ، فقد تكبدت الدول الأوروبية في هذه الحرب خسائر فادحة في الأرواح والممتلكات ، واندثرت مظاهر المدنية والعمران ، وتوقفت حركة التجارة والصناعة في الأسواق ، وبدأت عملية انتاج الأفلام تهبط

وبداية هذا القرن . رجال المال يرون في السينما سلعة وتجارة ، يبحثون عن الربح ، ورجال الفن يرون أن السينما رسالة وفن ، يحاولون الخلق والابتكار والتقدم بها إلى مستوى الفنون الأخرى .

ولا عجب فقد بدأت السينما كبذعة جديدة ، و « تقليعة » غريبة ، لهذا كانت تقام حفلات العرض السينمائي ، في المهرجانات والحفلات العامة ، كخيال الظل أو صندوق الدنيا . وفي بعض المدن الكبيرة كانت السينما تقوم بالدعاية والإعلان ولفت الأنظار إلى بعض السلع والبضائع . وأخيرا قامت بعرض بعض مظاهر الحياة اليومية والمناظر الطبيعية في أماكن خاصة بفروش معدودة . وكانت مسدة العرض لا تزيد عن دقائق ولكنها كانت بمثابة إحدى المعانيب يحسن بالمرء أن يراها .

وكانت المشكلة الأساسية في نشر هذا الاختراع الجديد وذيوه على نطاق واسع ، هي كيف يتم تصوير الحركة متتابعة كما هي في الطبيعة عى منه أولا ، ثم كيف يعاد عرض هذا الفيلم على الشاشة ، بشرط أن تظهر الحركة متتابعة نابا . كما كانت في الطبيعة . وهذه مشكلة صناعية بحتة وعلمية ، كان يرعاها رجال المال ويصرفون عليها ، على أمل الربح الوفير .

وكانت هناك فئة أخرى من المخترعين العلماء ، والعلميين والفنانين ممن يعملون في صناعة الأفلام ، ينظرون إلى السينما نظرة جدية ، ويعتبرونها أداة فنية جديدة ، قوية التأثير ، بعيدة الأثر ، قابلة للتطور والارتفاع ، ويؤمنون بأن المستقبل للأفلام . وبدأت صناعة الأفلام تنمو وتندرج ، بدأت تعرض القصص والحكايات ، وتعرض الأحداث والأنباء ، في فصل واحد ، أو في فصلين ، أو في ثلاثة فصول ، وذلك نظرا لحاجة الموضوع . وكانت هذه الأفلام في مرحلة السينما البدائية ، تحوى المواقف الباسمة والعباسية ، والحركات المضحكة ، والمفاجآت المثيرة ، والمطاردات العنيفة . الخ . وأقبلت الجماهير على مشاهدة هذه المحاولات لعمل الأفلام القصصية ، كوسيلة من وسائل الهروب من متاعب الحياة والبحث عن لقمة العيش . كان الفرد يقضى وقت فراغه في مشاهدة ما تعرضه عليه السينما من أفلام ، ليس في متاعبه ومشاكله الخاصة ، وذلك بالتفكير في الموضوعات التي تعرضها هذه الأفلام . وكان ينغم



الواقعية الجديدة في الافلام الإيطالية ( اميريو « د » )  
من اعمال « فيتوريو دي سيبكا »



نموذج من الافلام التاريخية القسطية المثيرة « ايلان الرهيب »  
من الافلام « ايرنستين »

في وقت واحد ، ان هذه الكاتبة المرموقة التي يحظى بها الفيلم الأمريكي ، لا تتمسك على براعة ونباهة الأمريكيين أنفسهم ، قدر اعتمادها على جميع انحاء العالم ، المواهب والطاقات النادرة من جميع انحاء العالم ، ثم القيام بعملية التلاحق بين هذه المواهب والطاقات العالية ، بين المواهب والطاقات الأمريكية النادرة ، التي لا ينافسها منافس ، سواء في توزيع التجارة

تدريجيًا ، في الكم والكيف ، حتى تدهورت . وذلك بسبب الحرب المستعرة في كل انحاء أوروبا من جانب ، ونظرا لرحيل وهجرة معظم الفنانين الى امريكا من جانب آخر ، حيث كان جو العمل والانتاج مهيئا ، ورؤوس الاموال متوفرة ، وكانت الحياة هادئة ، بعيدا عن هذا الاثون .

وكانت شركات السينما الأمريكية ، ذكية كل الذكاء ، تفكر بعقلية تجارية ، فقامت بالترحيب بهذه الهجرة ، وقدمت المصداقات والآلات ورؤوس الاموال ، والعاملين المهرة في كل عنصر من عناصر الفن السينمائي ، واحسنت مكافأة الفنانين المهاجرين على اختلاف جنسياتهم بأجور مغرية . . وبهذا تمكنت من استغلال كل الطاقات الفنية والخبرات العملية القادمة من ألمانيا وروسيا وانجلترا وفرنسا وإيطاليا . . الخ ، لصالح الفيلم الأمريكي .

ومنذ هذه الفترة على وجه التحديد ، صارت هوليوود كعبة الفن والفنانين ، من جميع انحاء العالم . واستطاعت الافلام الأمريكية ان تحتل مكان الصدارة في الاسواق العالمية ، بعد ان كانت تسهم بدورها في اقامة صرح هذا الفن الوليد . كثيرها من الدول الأوروبية . وكانت فرنسا وألمانيا وإيطاليا وإنجلترا وروسيا ، ذات جهود مشكورة في هذه المساهمة ، تعادل جهود امريكا ان لم تفقها في كثير من الأحيان . لكنها الحرب وويلات الحرب هي التي اتاحت لأمريكا هذا التفوق .

وبمضى الزمن سريعا في دورته ، ويرقى الفيلم سلم التقدم والنجاح ، ويصير ناطقا بعد ان كان صامتا ، وتظهر الاولوال الطبيعية بعد ان كان قاصرا صلي الأسود والأبيض . . ويتدخل القدر مسرة ثانية ، وتقع الحرب العالمية الثانية ( ١٩٣٩ - ١٩٤٥ ) ، وتكون أوروبا هي أرض المركة .

وتقبل الدنيا على هوليوود مرة أخرى ، وتهديها باقة جديدة من صفوة الفنانين والفننيين ، عاملتهم بالأسلوب نفسه ، فرحبت بالمهاجرين ، ووضعت تحت تصرفهم كافة المعدات الآلية والاموال الباهظة ، وكانت الشركات الأمريكية تنفق في تقدير المكافآت والاعباب الفنانين ، ولا تبخل بالمبالغ الطائلة لاشراء علم من الاعلام ، أو خطف بطل من الابطال . فالواقع الذي يجب ان ينتبه اليه ذهن الفنان ورجل الشارع

١٩٤٧-١٩٤٦

١٩٣٨-١٩٣٧

٣٠ فيلما	٥٧٥ فيلما	اليابان
» ٣٩٧	» ٥٤٥	امريكا
١٠٠	٢٠٠	الهند
٧٠	١٦٢	بريطانيا
١٥	١٢٧	المانيا
٧٠	١٢٢	فرنسا
٢٤	٦٧	اليابين
٦٠	٦٠	الكسك
٢٠	٥١	روسيا
٤	٢	النرويج
٥٠	٥٠	الارجنتين
٦٢	٤٧	ايطاليا
٢٥	٤١	تشيكوسلوفاكيا
١٠٠	٣٣	الصين
٤٥	٢٠	السويد
٢	٢٦	المجر
٥	٢٥	يونان
١٥	٢٠	فنلندا
٤٠	١٦	مصر
٤٢	—	اسبانيا

وهذه بعض الحقائق والدراسات ، التي تدل على  
تطوُّر الفيلم الأمريكي ونفوذه في الاسواق العالمية ،  
وتوضيح التفاضل القائم بين الفيلم الانجليزى والفيلم  
الامريكى في الذبوع والانتشار ، وفشل الاول في  
الصمود امام الآخر ، علما بان مجال عرض هذه  
الافلام واحد ، حيث انها ناطقة بلغة واحدة ، والمناطق  
التي تعرض فيها هذه الافلام واحدة تقريبا ، وهى  
تغطى مساحة غير قليلة من الكرة الارضية .

١ - بلغ تعداد النظارة الذين يقبلون على مشاهدة  
الافلام قبل الحرب الثانية ، ٣٢٥ مليون نفس  
اسبوعيا . وذلك في جميع انحاء العالم .

٢ - انخفض هذا العدد بعد الحرب ، بسبب  
الدور التي تدمرت ، والاضطرابات والقتال ،  
وظهور التليفزيون ، ثم ارتفع تدريجيا مرة اخرى  
بعد الحرب .

٣ - كانت نسبة الافلام التي تعرض في إنجلترا  
اتناء فترة الحرب ٨٥ ٪ من الافلام الأمريكية و ١٥ ٪  
من الافلام المحلية . وقد انتهت الحكومة الى خطورة  
هذه الحال بعد الحرب فاصدرت قانونا يحتم عرض  
٤٠ ٪ من الافلام المحلية في كل عام .



شهد آخر من فيلم ( امبرو د ب )



شهد آخر من فيلم « ايفان الرهيب »

والبضائع على الاسواق ، وحسن الاستغلال ، وصرف  
الاموال ، وقوة الدعاية والاعلان ، والاهتمام بالشكل  
والالوان ، وغير ذلك من طسابع الحياة الأمريكية  
المعيز .

ولقد عثرت على احصائية طريفة للانتاج  
السينمائى ، في دول العالم المختلفة ، قبل الحرب  
العالية الثانية وبَعدها ، في كتاب « الفيلم » للناقد  
السينمائى والمؤرخ الفنى « روجر مانفيل » . وهذه  
الاحصائية تدل على صدق ما ذهبت اليه .

- اهتمام الحكومة بعد المعونة المالية في بعض الأحيان .
- تهتم بالتبادل السينمائي بينها وبين البلاد الأخرى .

وهذه الحلول كلها تحتاج الى فترة عير قصيرة من الوقت ، وإلى التعاون الصادق في دعم الانتاج المحلي ورفع مستواه ، والعمل على الدعاية له بكل الوسائل .

هذا هو حال الانتاج السينمائي في الكتلة الغربية ، أي في أوروبا وأمريكا . وهناك كتلة أخرى هي الكتلة الشرقية ، وهي الاتحاد السوفيتي والديمقراطيات الشعبية . وسنورد بعض الحقائق عن تطور الفن السينمائي في هذا الجانب من العالم ، وهو خطير الشأن الى حد ما .

### السينما في الاتحاد السوفيتي

١ - تختلف صناعة الأفلام في الاتحاد السوفيتي عنها في أية دولة أخرى . فبعد ثورة عام ١٩١٧ انتهت أذهان الزعماء والقادة الى قوة تأثير الأفلام ، كإداة هامة من أدوات الدعاية ، ونشر المعرفة والمعلومات عن هذا النظام الجديد ، حيث كان الجهل المطلق هو المسيطر على غالبية الشعب الروسي .

٢ - تكونت هيئة المجلس الأعلى لشئون السينما تحت إدارة وزارة التربية والتعليم . وكانت الحكومة هي التي تدير كل عمليات الانتاج السينمائي وتوجيها وتشرف على تنفيذها وكان أهم ما يعينها هو تعريف الشعب الجاهل بالنظام الجديد ، ودفعه الى الإيمان برسائله عن طريق الاقتناع .

٣ - كان تعداد سكان الاتحاد السوفيتي في ذلك الحين ١٩٣ مليون نسمة . وكان ثلثا الشعب يعمل في الريف وفي المصانع خارج المدن الكبيرة . ولهذا كانت مهمة الحكومة الأولى ان تقوم بنقل أجبرة العرض والأفلام الى هذه المناطق بطريق وحدات السينما المتنقلة . وتوضح القائمة التالية مبلغ نمو صناعة الأفلام هناك :

عام ١٩١٧ - ١٠٩٥ جهاز (وحدة سينمائية مع الأفلام)  
عام ١٩٢٢ - ٢٠٠٠ جهاز (وحدة سينمائية مع الأفلام)  
عام ١٩٢٦ - ٢٨٠٠٠ جهاز (وبلغ عدد المشاهدين ٦٥ مليون نسمة)  
عام ١٩٤١ - ٢١٠٠٠ جهاز (وبلغ عدد المشاهدين ٩٠٠ مليون نسمة)  
عام ١٩٤٤ - ١٧٠٠٠ جهاز (وبلغ عدد المشاهدين ٦٠٠ مليون نسمة)

٤ - دور السينما في الولايات المتحدة كثيرة العدد ، هذا خلاف الدور التي تقيمها الشركات السينمائية ، في عواصم الدول في جميع أنحاء العالم ، لتضمن مهمة التوزيع والعرض ، في أوسع نطاق ممكن . وشركات الانتاج السينمائية في أمريكا ، تعتمد على تحصيل ثلث الإيرادات على الأول من عرض الأفلام الأمريكية خارج الولايات المتحدة .

٥ - الفيلم الأمريكي يشغل ٦٥٪ من دور العرض في العالم . ويتبقى ٣٥٪ من دور العرض للأفلام المحلية والأفلام الأجنبية الواردة من الدول الأخرى .

٦ - تتراوح ميزانية الفيلم في إنجلترا بين ١٠٠ و ٢٥٠ ألف جنيه ، وهي قريبة من ميزانية الفيلم الأمريكي ، لكن شتان بين التوزيع هنا وهناك .

وهذا نموذج من تخطيط الانتاج السينمائي في أمريكا في موسم من المواسم :

١٩ فلما أي ما يعادل ٧٨٦٪ وتكون ميزانية كل فلم فوق المليون من الدولارات

٦٠ فلما أي ما يعادل ٢٢٨٪ وتكون ميزانية كل فلم بين نصف ومليون من الدولارات

٤٠ فلما أي ما يعادل ١٠٩٪ وتكون ميزانية كل فلم بين ربع ونصف مليون من الدولارات

١٢٢ فلما أي ما يعادل ٥٢٦٪ وتكون ميزانية كل فلم أقل من ربع مليون من الدولارات

وهذه الأخيرة تكون عبادة متوسطة وفوق المتوسطة . يتضح من هذه الحقائق انه من المستحيل ، ان تتفوق أية دولة من الدول على الإنتاج الأمريكي في الأفلام ، سواء من حيث تأثيرها على الجماهير ، أو ذبوع انتشارها في العالم . وهذه المشكلة تعاني منها إنجلترا معاناة شديدة . واجتمع المسؤولون مع رجال الفن والصناعة وبحثوا طويلا في طرق التغلب على هذه المشكلة ، وبعد البحث والدراسة والمناقشات انتهوا الى عدة حلول أهمها :

● تخفيض ميزانية الفيلم وذلك بتخفيض اجور الابطال والفنانين والاستديوهات ،

● تحديد مدة تصوير الفيلم فقد كانت بعض الأفلام تستغرق عاما أو أكثر .

بعد ذلك . ويقدم المسؤولون كل الامكانيات الفنية والالية والمالية ، لانتاج الفيلم . ويجب على الفنانين العاملين أن يراعوا تحقيق المبادئ الاشتراكية والقيم الاخلاقية والجمالية في الفيلم ، سواء كان الموضوع تاريخيا أو عصريا ، جديا أو فكاهيا ، راقصا أو غنائيا . ويجب أن يتضمن الفيلم ، مهما كان نوعه ، الشرح والتفسير لنظريات الحياة الجديدة ، ومناصرة النظام الجديد ، سواء من بعيد أو قريب . يجب أن يكون في خدمة الفلاح والعامل والجندي . لهذا هو الشعب الذي يجب على كل فنان ومسئول أن يرفع مصلحته ، وأن يعلمه ويرفع مستواه . وقد يعترض البعض من أهل الفن على هذا النظام ، بحجة أنه يحد من حرية الفنان . لسكنهم لا يقيمون وزنا لمثل هذا الاعتراض ، ما دام القرض الاسمي والهدف الاخير هو الصالح العام .

٩ - لا يتم التصريح بعرض الفيلم على الجمهور في روسيا ، الا بعد عرضه على ثلاث هيئات وتوافق على عرضه ، وهذه الهيئات هي :

١ - اللجنة الفنية الخاصة بشئون السينما التي وافقت على الموضوع من قبل ، وهي تقوم بمهمة الرقابة في البلاد الأخرى .  
٢ - يعرض الفيلم بعد ذلك في الترمين على لجنة سرية من الرجال المسؤولين في الدولة ، وزعماء الحزب الشيوعي وقادة المنظمات الاشتراكية . وهذه اللجنة تملك حق الاعتراض وأجراء التعديلات ، بالطلب أو الإصغاء ، وفي بعض الأحيان ترفض الموضوع كلية ، لأنه لم يحقق أهداف الاتحاد السوفيتي .

٣ - ويعرض الفيلم بعد ذلك على جماعة فنية من نادى الفيلم لبيدى رايا في اللغم من الناحية الفنية .

وبعد موافقة هذه الهيئات الثلاث على الفيلم ، تصدر الأوامر بطبع النسخ المطلوبة ويتم عرضه على الجمهور في جميع أنحاء الاتحاد السوفيتي .

١٠ - الواقعية الاشتراكية : وهي مذهب جديد من مذاهب الفن في الاتحاد السوفيتي ، ينبثق من صميم الحياة الواقعية وطبيعة المجتمع الجديد ، ليكون في متناول كل الناس والجماهير على مختلف اجناسهم وطبقاتهم . أنه يبحث عن الحقيقة في الماضي والحاضر ، ويعبر عنها في ضوء العقيدة الاشتراكية ، أنه يقاوم القرو والانانية والاستبداد بكل مظاهره واشكاله ، ولا يقاوم الفردية في أسلوب التعبير الفني . أن الواقعية الاشتراكية ليست مذهبيا

وهبطت النسبة التصاعدية بسبب الحروب الطاحنة ، ولكن الحطة بعد نهاية الحرب ، كانت تنبج الى أن يبلغ عدد هذه الوحدات المتنفلة ٥٠٠٠٠٠ ، كما أوصت بزيادة عدد الأفلام الروائية الى ١٠٠ فيلم كل عام .

٤ - وهذه خطة ضخمة وخطيرة الشان ، اذا عرفنا ان الاتحاد السوفيتي لا يعتمد الا على آلاته ومعداته ومعامله وأفلامه الخام التي يتم صنعها وانتاجها داخل البلاد .

٥ - الاستديوهات المركزية في موسكو عاصمة البلاد . وهناك في كل جمهورية من جمهوريات الاتحاد السوفيتي استديوهات محلية ، خاصة بانتاج الأفلام المحلية والتكشف عن المواهب الفنية ، والتي تتبادل انتاجها مع انتاج الجمهوريات . واستديوهات موسكو المركزية تتكون من أربعة أقسام ، كل قسم يختص في نوع معين من الأفلام : استديوهات خاصة بأفلام الأطفال ، واستديوهات خاصة بالأفلام الروائية ، واستديوهات الجريدة الاخبارية وستوديوهات الرسوم المتحركة « الكارتون » . وهذا فضلا عن الاستوديوهات الخاصة بالأفلام التحريضية من ناحية الفن والحرية ، والاستديوهات المحلطة بعمل الأفلام التعليمية والثقافية .

٦ - حركة النشاط على أشد كفا في المصالح والمعامل ، التي تعد جميع الاستوديوهات بالآلات والمعدات المحتلفة . وتوجد كذلك المعاهد السينمائية التي تتعمد بتدريب المواهب الفنية وصقلها ، وأمدادها بالاصول النظرية والتجارب العملية ، لتعمل في هذا الميدان ، الذي تنسج رقمته علما بعد عام .

٧ - وفي عام ١٩٤٦ تكونت وزارة خاصة لشئون السينما ، وذلك تحقيقا لرغبة القادة والزعماء وكبار الفنانين ، إيماناً منهم بأن السينما وسيلة وقسم وتخطيط . فقد قال « لينين » السينما أهم الفنون جميعا بالنسبة لنا في عهدنا الجديد . وقال « ستالين » : السينما في يد السلطة السوفيتية قوة بالغة القسوة خطيرة الأثر . وعقب العالمان السينمائيان « إيرنشتين » و « بودفكين » بهذا التصريح : « لا شك ان السينما فن من بين الفنون جميعا ، هي أكثرها أهمية وشعبية » .

٨ - عندما توافق اللجنة الفنية الخاصة بشئون السينما ، على موضوع الفيلم . يبدأ العمل في تنفيذه



وعلى العموم لسنا في مجال المقارنة أو التفضيل بين هذا الإنتاج من الأفلام أو ذلك ، وإنما المهم أن نتاح لنا فرصة مشاهدة الأفلام من جميع الدول ومختلف الشعوب .

ويحضرنى في هذه المناسبة كلمة شاعر الصين « لوتينج - يى » عن الفن والأدب إذ يقول :

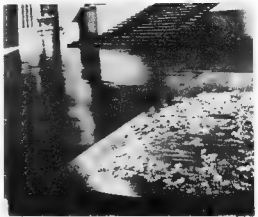
« لتفتح الأزهار من مختلف الأنواع ، جنباً إلى جنب ، ولتجث الأعشاب الضارة ، لينبت الجديد »

### الافلام والاشتراكية

إن صناعة الأفلام في أي بلد من البلاد ، تعتمد على ثلاثة عناصر غاية في الأهمية : الإنتاج والتوزيع والعرض . يجب أن تتعاون هذه العناصر تعاوناً كاملاً ، ليضمن الإنتاج السينمائي الفوز والنجاح ، داخل البلاد وخارجها . ففي نهاية الموسم من كل عام ، يجتمع رجال الصناعة ورجال الفن وأصحاب دور العرض ، وجماعة النقاد الفنيين ، لبحث الأفلام العام الماضي ودراسها على ضوء الإحصائيات المخلفة ، ويبادلون الرأي والمناقشة ، ثم يستقر الرأي على تخطيط الإنتاج السينمائي للعام التالي .

هذا النظام تعمل به الدول في جميع أنحاء العالم ، سواء كانت من دول الشرق أو دول الغرب . لكن صناعة الأفلام لدينا لا تعرف هذا النظام ، ولم تعمل به . فقد كانت تسير على غير هدى ، دون خطة

المساة الواقعية في الفيلم الأمريكي حيث يتم التصوير في الطبيعة « المدينة العارية » من أعمال « جول دسان »



الجمع بين الواقعية والتصيرية في « المواطن كين » من افلام « اورسون ولز »

صلياً أو ميذاً جامداً ، فهي تتطور وتتغير ، كما يتطور ويتغير المجتمع ، الذي تنبثق منه وتظهر فيه .

يتضح من هذه الحقائق التي أوردناها عن الفيلم الروسي ، أن الرقابة شديدة على الفنانين وصانعي الأفلام ، وأن الدولة هي التي توجه وتشرف على سياسة الإنتاج السينمائي . ومن الملاحظ أن الجماهير في العالم ، تقبّل على شأهنية الفيلم الروسي بحذر ، وعدم ثقة وطمشنة ، وإذا شاهدته فهي في الغالب لا تعجب به أعجاباً بالفيلم الأمريكي . ولا عجب فإن اللوق العام في العالم ، قد تأثر إلى حد بعيد ، بما يشاهده من أفلام هوليوود .

ونحن في ذلك كغيرنا من الشعوب لم نتمكن من مشاهدة الأفلام الروسية إلا في الأعوام الأخيرة ، وهي فترة لا يمكن أن تقارن بأي حال من الأحوال بالأعوام الطويلة المتعاقبة التي قضيناها في مشاهدة الأفلام الأمريكية . هذا فضلاً عن كون حرفة الفن السينمائي في روسيا ، تختلف كل الاختلاف عن حرفة الفن السينمائي في الدول الأخرى .

يهتم بعض الجمهور والنقاد الفيلم الروسي بالجمود والتعصب ، وحشد النظريات والمبادئ ، وغلبة عنصر التوجيه والإرشاد ، والدعاية الشيوعية . ويهتم البعض الآخر الفيلم الأمريكي كذلك بالدعاية للرأسمالية والاستعمار ، والإشادة بالحياة الأمريكية ولفتت الأنظار إلى البضائع والمنتجات الأمريكية ، وأنها محشوة بمواقف الإثارة والإغراء والمطاردة وتزوير صفحات التاريخ .. الخ

لعارها إلا بعد أجيال ... مسئول أن يطور البشر أنفسهم ، فلا يتركهم حيث هم في تراب التقاليد ، والمعدات البسيطة التي تعود التقدم ، بل هو نظام قائم من أكبر مهماته التربية والتوجيه ، أنه اثر النظم معرية ، ولذلك فهو محتاج الى اثر الاخلاق معرية . »

هذه هي النبذة التي اخترتها من المقال ، ولقد تعمدت أن أوردتها كاملة ، حتى يتاح لكل فنان يعمل في الحقل السينمائي أن يقرأها ، ويدرك أهميته السينما في المجتمع الاشتراكي . يجب على أهل الفن أن يؤمنوا إيمانا صادقا بأن في اعتناقهم أمانة كبيرة ، نحو الوطن والشعب والانسانية ، لا تقل قداسة عن الأمانة الملقاة على عاتق رجال الحكم والقادة والمصلحين ، أو رجال الأمن والأخلاق والقانون . ولا يمكن تطبيق هذا على الإنتاج السينمائي ، إلا اذا وضعنا تخطيطا جديدا ، تسير عليه صناعة الأفلام.

### السينما العربية في ٥ سنوات

وهذا هو المشروع الذي اقترحه ، لتخطيط الإنتاج السينمائي ، في السنوات الخمس المقبلة ١٩٦٢ - ١٩٦٦ . فيجب ألا يزيد عدد الأفلام في كل عام ، عن أربعين فيلما كبيرا رواليا ، وأربعين فيلما قصيرا من أفلام المعرفة والثقافة ، على أن تساهم وزارة الثقافة والإرشاد بانتاج بعض الأفلام الروائية ، الى جانب قيامها بانتاج كل الأفلام القصيرة ، كي تضرب النثل عمليا لشركات الإنتاج الأهلية ، على أسلوب الاستجابة لطالب المجتمع الجديد وأهدها ولا يعني هذا أن تكون الأفلام جافة جامدة ، زاهرة بالخطب والمواقف والتوجيهات ، فينفر الجمهور منها ، ويمتنع عن مشاهدتها ، وتخسر بذلك القضية ، وإنما يجب

موضوعة ، ودون نظام علمي ، أو احصائيات مدروسة .. ولذا اضطريت صناعة الأفلام ، واتابعتها الأزمان والمتاعب ، وكانت تختبئ بين النور والظلام. هذا كان بالأمر ، أما اليوم فيجب على صناعة الأفلام أن تغير سياستها الماضية ، وأن تتبع خطة موضوعة ، تتفق مع مستقبل المجتمع الاشتراكي الجديد . وقد يتروّد سؤال في أذهان بعض الناس : ما هو هذا المجتمع الاشتراكي ؟ ما هي الاشتراكية ؟ ويجب الاستاذ أحمد بهاء الدين على هذا التساؤل بقوله أنه عبارة عن مجتمع مسئول ، وفيما يلي نبذة من مقاله :

« ان الاشتراكية ليست صورة مثالية محددة ومرسومة من قبل ، وهي ليست طريقا واحدا محددا غريب الاق ، ان الاشتراكية معناها إيجاد مجتمع جديد ، قد يختلف في مكان من مكان ، وفي بلد من بلد ، ولكن صفته الأساسية ان القيمة الاولى فيه هي العمل . سواء كان عملا ذهنيا أو يدويا . صفة الإنسان الاولى أنه يعمل ، بطاقته الشخصية تقول أنه يعمل ، مصدر احترام الناس له أنه يعمل ، سر تقدمه في المجتمع أنه يعمل ، وهذا القوي درجات التحرير والاحترام للفرد . فالإنسان هنا ليس وليد صدفة وليس من صنع استغلال قديم أو جديد ، وليس مسؤولا على سواء ، بصفات خسية كالجنس ، أو المقرة على استخدام الآخرين أو الوضعية ، إنما هو من صنع نفسه ، ونلوقة في صنع النجوم المشروع الذي يقدم أيضا مصلحة الجماعة . »

ولقد قيل - أيضا - في تعريف المجتمع الاشتراكي أنه مجتمع مسئول .

مسئول من الضمائر فيه ، أو الذين ظلمهم الظروف .. ولذلك فهو لا يسمح بأن يداس هؤلاء تحت اقدام الأتواء .. مسئول عن المستقبل ، ولذلك فهو لا يتعج بيسومه فلفل ، بل يملك الشجاعة والأرادة لكي يخطط للمستقبل ، ويعصب حساب عشرات ومئات السنين المقبلة ، متمثلة في المشروعات التي ربما لا تؤتي

المنظر الحقيقية تدعم الدراما الإنسانية في « الرجل الثالث » من أعمال « كارول ريد »

الواقعية الاشتراكية في الفيلم السوفيتي « مواطن عظيم » من أعمال « أرميل »



كبيراً ، ونحس بكل شيء في حياته ، حتى إذا قدما فيلماً من الأنفلام ، يمس حياته من قريب أو بعيد ، كنا صادقين في التعبير عنه ، وكان الجمهور مؤمناً بما يرى ويشاهد ، وبهذا يتم التفاعل بينه وبين الأفكار والنظريات الجديدة .

ويجب لاتمام تطبيق هذا المشروع ، ان تقوم وزارة الثقافة والإرشاد ، باعداد وحدات العرض السينمائي المتنقلة ، لتجوب أنحاء الجمهورية وتعرض هذه الأفلام ، في المناطق المحرومة من دور السينما . ويجب ان تراعى في هذه المعدات ، ان تكون سليمة واضحة ، سواء من حيث الصورة أو الصوت . ولا مانع من مرافقة بعض الفنانين وإبطال الفيلم لوحدة العرض السينمائي «على غرار قطار الرحمة في سني الثورة الاولى» ، وذلك لزيادة الإقبال على مشاهدة هذه الأفلام من جانب ، ولتدعيم العلاقات بين الشعب واهل الفن من جانب آخر .

وهذا هو نظام توزيع العمل في هذه الأفلام بين الشركات والوزارة :

المجموع	الشركات	الوزارة	
العام الاول	25 فيلماً	+	0 = 40
العام الثاني	27 فيلماً	+	8 = 40
العام الثالث	40 فيلماً	+	10 = 40
العام الرابع	25 فيلماً	+	15 = 40
العام الخامس	20 فيلماً	+	20 = 40

وبمعنى هذا ان يقسم الانتاج السينمائي مناصفه بين الشركات والوزارة ، ومن الجائز ان تزداد نسبة الأفلام التي تقوم بانتاجها الشركات ابتداء من العام الثالث فتسكون 35 بدلا من 30 فيلماً ، وفي العام الرابع تكون 35 بدلا من 25 فيلماً ، وفي العام الخامس تكون 40 بدلا من 20 فيلماً .

هذا اذا قامت الشركات بتقديم الأفلام ، التي تحقق السياسة العليا للانتاج السينمائي في الجمهورية العربية المتحدة وبناء على هذا يقرر الانتاج السينمائي في نهاية مشروع الخمس سنوات الى 60 بدلا من 40 فيلماً . وتكون الوزارة قد قامت بتنفيذ ثلث الانتاج ، في حين ان الشركات تكون قد قامت بتنفيذ ثلثي الانتاج . اما كيف يتم اختيار موضوعات هذه الأفلام ؟ وكيف يجرى توزيعها على الشركات ؟ فهذا الامر يقوم به مجلس فني بوزارة الثقافة والإرشاد .

ان نهتم بمعلومات الموضوع في الفيلم ، سواء كان غنائياً أو عاطفياً ، جدياً أو مضحكاً ، تاريخياً أو عصرياً ، من حيث تنميته للقيم الأخلاقية والجمالية : والوعي الانساني .. وهذه القيم هي التي يجب ان نفرسها في نفوس الجماهير ، لتقبل على عمل الواجب ، وتقدير المسؤولية ، والتمييز بين الخير والشر ، بين الصواب والخطأ . وهذا هو بيان بالأفلام وميزانية كل منها :

- ٥ أفلام في حدود 50 ألفاً من الجنيهاً = 250.000
- ٥ أفلام في حدود 20 ألفاً من الجنيهاً = 100.000
- 4 أفلام في حدود 25 ألفاً من الجنيهاً = 100.000
- ٦ أفلام في حدود 20 ألفاً من الجنيهاً = 120.000
- 10 أفلام في حدود 15 ألفاً من الجنيهاً = 150.000
- ٥ أفلام في حدود 12 ألفاً من الجنيهاً = 60.000
- ٥ أفلام في حدود 10 ألفاً من الجنيهاً = 50.000
- واخيراً (٢٠ فيلماً قصيراً (في حدود 2 لكل الواحد) = 120.000
- الجميلة = 1.000.000

وبمعنى هذا ان مجموع ميزانية هذه الأفلام هي مليون واحد من الجنيهاً . وتعاون وزارة الثقافة والإرشاد مع شركات الانتاج على تمويل هذه الأفلام . ومن الجائز ان بعض الشركات قد تطلب بالتمويل في تمويل انتاجها ، كما ان بعض الشركات الأخرى قد تطلب امانة من الوزارة ، حيث يراعى ما في محدود ، بينما الموضوع قيم والعناصر الفنية سليمة .

ويجب في تطبيق هذا المشروع ، ألا تقتصر الأفلام على معالجة الموضوعات القديمة وبالأسلوب القديم ، الذي يروق في آعين سكان الحضر والمدن الكبيرة والطبقات المتوسطة « البورجوازية » ، وانما يجب ان نهتم في حياتنا الاشتراكية الجديدة بالطبقات الأخرى التي تشغل السواد الأعظم من الشعب وهي الفلاح والعامل والجندى وبعض الطبقات المتوسطة « البورجوازية الصغيرة » ، وان تعداد هذه الطبقات في بلادنا يزيد على 20 مليوناً من الأتس . ألا يجدر بنا ان نفوس في حياة هذه الطبقات ، ونقوم بالتجربة معهم في كل صغيرة وكبيرة ، في الحقن وفي المنع وتحت الشمس المحرقة ، وفي الألفة والحوارى في الأحياء الشعبية ، لنسدرق حقيقة عواطفهم وأفكارهم ، ونقوم بتخلييل مشاكلهم وتصرفاتهم في لحظات الضيق والألم ، أو لحظات الفرح والهناء ؟ يجب ان نختلط بالشعب اختلاطاً

## المجلس الفني لشئون السينما

وهذا هو المشروع الذى اقترحه ، لانشاء المجلس الفني لشئون السينما ، والذي يعمل بناء على توصيات سيادة وزير الثقافة والإرشاد . يستمر عمل هذا المجلس لمدة خمسة أعوام ، ثم يعاد تشكيله من جديد ، بعد فترة مشروع الخمس سنوات الأولى . وهو يتكون من ثلاثة عشر عضواً ، ويشترط فيهم ألا يكونوا من العاملين أو المنتسبين الى أى هيئة فنية أخرى \* وهذا بيان الأعضاء :

- ١ - أحد السينمائيين القدامى
- ٢ - أحد السينمائيين المحدثين
- ٣ - أحد النقاد القدامى (الاستاذ فكرى أباطه - التابعى - شوكت التونى - محمد زكى عبد القادر)
- ٤ - أحد النقاد المحدثين
- ٥ - مدير الرقابة
- ٦ - مندوب وزارة التربية والتعليم
- ٧ - مندوب وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل .
- ٨ - مندوب وزارة الداخلية
- ٩ - مندوب وزارة الحربية
- ١٠ - ممثل عن شركات الإنتاج
- ١١ - ممثل عن شركات التوزيع
- ١٢ - مندوب عن اصحاب دور العرض
- ١٣ - مدير عام الإنتاج السينمائي لشروع الخمس سنوات .

هدا فضلا عن السكرتير أو مقرر المجلس ولا يكون له صوت في الاقتراع . ويكون من اختصاص هذا المجلس ، وضع السياسة العامة لموضوعات الأفلام ، التى يستقر على انتاجها سنويا . ثم يعهد الى مؤسسة دعم السينما بالمشروع ، لبحث التفصيلات ورصد الميزانيات ، وتوزيع هذه الأفلام على الشركات . ومن اختصاص المجلس الفني كذلك ، أن يقوم بعملية التنسيق بين شركات الإنتاج وشركات التوزيع واصحاب دور العرض . كما يقوم بتحديد

عدد الأفلام من كل نوع ولون ، التاريخية أو العصرية ، الجدية أو المضحكة ، الراقصة أو الغنائية ، القائمة أو الخفيفة .. الخ . كل هذا بشرط واحد وهو أن ترضى عامة الشعب ، وتروح عن نفسه المتعب ، وترفع من مستواه الثقافي ، سواء في الحقل أو المصنع ، في القرية أو المدينة .

وبعد الانتهاء من تصوير الفيلم ، لا يصرح بعرضه على الجمهور ، الا بعد عرضه على الهيئات الثلاث بوزارة الثقافة والإرشاد وهى : الرقابة ، مؤسسة دعم السينما ، المجلس الفني لشئون السينما ، وذلك للاطمئنان على أن الفيلم حقق أهداف الخطة الموضوعية في بادئ الأمر . ثم يصرح بعد ذلك بطبع النسخ المطلوبة ويجرى عرضه على الجمهور .

ويحضرني بهذه المناسبة كلمة الرئيس جمال عبد الناصر مع مندوب تليزيون كرتومبيا اذ يقول :

« منذ تسع سنوات لم تكن هناك خطة ، ولكن كانت هناك مبادئ أساسية هى : القضاء على الاستعمار ، والقضاء على الإقطاع ، القضاء على استغلال رأس المال ، وتحقيق العدالة الاجتماعية ، وإقامة ديمقراطية حقيقية ، وإقامة جيش وطنى قوى ، ولقد وضعنا هذه المبادئ الستة أمامنا .. »

واليوم تدخل الثورة سنتها العاشرة .. وجدير بالانتاج السينمائي أن ينفض من غفوته ، ويخطو خطوات واضحة نحو المستقبل ، بمفهوم جديد واسلوب جديد ، وهو أن السينما فى المجتمع الاشتراكي ، رسالة وفن ، قوة وسلاح . وجدير بنا ان نسمع « ماوتسى تونج » وهو يقول :

« ان الشعب الحبيط بنا قد تغير ، والذين يسمعون لنا ، أو يشهدوننا ، قد تغيروا . والعصور الماضية ذهبت نهائيا ولن تعود . علينا ان ننضم بلا تردد الى الجماهير الجديدة » .



فيلة

في كديم الزمان كان يحكم دلتا النيل ملك عادل  
يحسن رعاية شعبه الذي كان يعيش في تلك البراري  
والمراعي الخضراء ، ويقضي النيل فيملا بخصبه الأرض  
السوداء ، ويروي بمائه الزرع اليابس ، فيخضر ،  
وينعم الناس في رحاب هذا الخير العميم ، ويقبلون  
أديم الثرى أن رزقهم هذا الملك العادل ، الجالس على  
العرش في شمال الوادي ، « أوزيريس » وزوجته  
ذات الجمال والسحر ، التي ينض قلبها بالحب  
العميق لزوجها الحبيب ، تلك هي الفاتنة « إيزيس »  
وعاش الشعب في هذا الخير حيناً من الدهر ،  
لا يكر صفو حياته أحد .

وفي الجنوب في صعيد الوادي ، عاش ملك آخر  
هو « ست » شقيق أوزيريس .

ولكن « ست » لم يكن في الخير كإخيه ، فلم يعدل  
بين الناس ، ومن ثم لم تخر الأرض في عهده ، ولم  
يرتو الزرع على يديه ، فالتاس معه في شقوة ، ومن  
حكمه في عذاب .

وأحسن « ست » بما يدور من حوله ، أحسن بحب  
الناس لأخيه « أوزيريس » وكرهم له فاشتعلت

لؤلؤة  
مصر

بقلم: سحرانة آوى



أخيه ، إذا بالتابوت وكأنه قد صنع لجسده ، فلم يكذب طبع فيه ، حتى أسرع « سمث » فأغلقه عليه ثم ألقى به في اليم وهو رجيم ، وحمله اليم بعد أن أخذت تتلاقفه أمواج النيل حتى ألقت به على الخضم ، فتلاطمته أمواج البحر حتى ألقت به على شاطئ لبنان ، وهناك في « جيبيل » أطلته شجرة من أشجار الارز وأخفته عن العيون .

وبكت « إيزيس » الزوجة الحبيبة من البكاء ، وأخذت تبحث في طول البلاد وعرضها عن زوجها الحبيب وجدت في البحث حتى امتدت إليه بعد رحلة شاقة وصبر مرير ، وتحالفت « إيزيس » حتى أعادته الى الدلتا ، وهناك أخفته عن العيون حتى لا تدركه الابصار . ولكن « سمث » اللعين عرف بأمرها ، فجدد في البحث حتى وجد جثمان أخيه بين أحراش الدلتا ، فأخذ يقطعه أربا ، وينثر أشلاءه في شتى أنحاء الوادي .

وكانت « إيزيس » قد حملت من « أويزيس » فأنجبت ابناً الطفل « حورس » الذي لم يلبث أن شب يافعا ، فطالب بحكم أبيه في المرش ، ومن ورائه أخته « إيزيس » تسانده ، فلقبت من « سمث » أبشع اتهام حتى برأتها الآلهة في محكمة العدل الكبرى ، ولم يترك « حورس » ثأر أبيه ، فحارب عمه « سمث » حتى انتصر عليه بوتربع على عرش أبيه « أويزيس » ومن بعده حكم القراعنة ، وباسمه أشاعوا العدل ، وانماوا القسط وحافظوا على وحدة البلاد .

أما « أويزيس » فقد صار ملكا على العالم الآخر ورعا لأرباب الدنيا الثانية ، يحاسب الناس والبشر

نار الفيرة في قلبه ، وملأ الحقد قسائله / فبالر شره أضمره وأخفاه .

وذات ليلة ، أولم « سمث » وليمة ، دعا إليها أخاه « أويزيس » وكان « سمث » قد صنع تابوتا بحجم أخيه ، ثم دعا ضيفانه لأن يتسابقوا في الاضطجاع في التابوت ، فأسرعوا الى ذلك ، حتى إذا جاء دور

معابد فيلة عند انحصار المياه عنها



ترتدى ثوبا رقيقا يشقاه الخرز أحيانا ، يعلو رأسها  
اسمها الجميل ، فتري رسمها على صروح المعابد  
وجدران المقابر ، بثوبها المزركش الجميل ، ومحياتها  
المشرق البسام .

وسطر المصريون أخبارها في نصوص الاحرام  
والتوايت ، وفي معابدهم ومقابرهم ، وشيدوا لها  
المقاصير والهيكل ، وأقاموا من أجلها أجمل معابدهم  
في « فيلة » في تلك الجزيرة الساحرة على بعد بضعة  
كيلو مترات من « اسوان » تحيط بها الجزر ذات  
الكتل الجرانيتية والصخرية التي تنعكس عليها  
شمس الضحى والأصيل ، فتحيل صفحة الماء من  
حولها الى لجة من لؤلؤ .. ولاعجب فقد أسمى العلماء  
هذه المعابد بحق ، لؤلؤة مصر .. لؤلؤة تقوم هناك  
في أقصى الجنوب بعيدا عن الضوضاء ، والصخب  
بين الطبيعة الرحبة والسكون الشامل .. فاستحقت  
بحق أن تكون مقصد الزائرين ، ومثار إعجاب  
الوافدين الى وادي النيل .

على ما اقترفوه من آثام ويجزيهم عما عملوه من خير ،  
وأصبحت جنة « أوذيريس » عند القدماء لمن غسل  
صالحا ، ذكرا أو أنثى ، وأصبح الجحيم لمن أساء  
الى الناس وأذاهم ، أو عاث في الارض فسادا ، أو  
حكم فظلم ، فقيرا كان أم غنيا ، كبيرا كان أم  
صغيرا ، وكثيرا ما تقرا بين نصوص المقابر قول  
المتوفى « كنت محبوبا من أبيه ، مرضيا عنه من أمه  
تعشقه كل اخوته .. كنت أعطي الخبز للجائع ،  
والثياب للعاري ، وأوصل الشاطئ من لأقارب له ..  
.. لقد كنت الأول كل جميل وأرد ما هو محبوب ..

ولم الله لرئيس بما يسيء لى انسان اذ أحبت  
ان اكون متابا لدى الاله العظيم « أوذيريس » وكنت  
عادلا حين أقضى بين الأخوة ، ومن ثم لم يسلب ابن  
من متاع أبيه »

أما « ايزيس » الزوجة الوفية ، والام الرؤوم  
فقد صارت رمزا للحب والجمال ، ومعبودة مقدسة  
عند المصريين القدماء يشلون لها بسيدة مشوقة القوام



رواق الأعمدة بمعابد فيلة





نماذج من التيجان المنحوتة على رؤوس الأعمدة

« بيت الولادة » حيث يتمثل ميلاد الطفل « حورس »  
وفي الجانب الشرقي تقوم بعض الأعمدة ، كما يوجد  
المذبح الذي شيده الملك « طهراته » في عهد الأسرة  
الخامسة والعشرين .

وتزين الصرحين نصوص ونقوش تمثل الملوك  
الباطلة على هيئة الملوك الفراعنة أمام المعبودات يذبحون  
أعداء مصر القدامى أو يقدمون البخور والعطور .

وبعد أن تمر من الصرح الثاني تصل إلى فناء  
صغير تليه صالة غطت نقوشها القديمة رسوم  
من العهد المسيحي حين تحولت هذه المعابد إلى كنيسة  
للعبادة ، شأنها في هذا شأن كثير من معابد النوبة

وترجع أقدم الآثار المعمارية في « فيلة » إلى عهد  
الملك « طهراته » في الأسرة الخامسة والعشرين حوالي  
عام ٧٠٠ ق م ويرجع أقدم معبد بها إلى عهد الملك  
« نيكتانيو الأول » الذي بنى معبدا « لايزيس »  
و« حتحور » ، قام بترميمه فيما بعد الملك البطلمي  
« بطليموس الثاني فيلا دلفوس »

ويقع بين معبد « نيكتانيو » ومعبد « ايزيس »  
رواقان من الأعمدة يتألف الرواق الغربي منهما من  
واحد وثلاثين عمودا تحليها تيجان على شكل الزهور  
وأوراق النخيل ، أما الرواق الشرقي فيضم سبعة  
عشر عمودا لم يكمل الفنان سوى نقش ستة من  
تيجانها ، وتزين الجدران الخلفية لهذين الرواقين  
نقوش تمثل الإمبراطرة الرومان - مثل « كلوديويس »  
و « قيبريوس » حيث تراهم يتعبدون الإلهة المصرية  
في خشوع ، ويقدمون لها القرابين في تضرع  
وخضوع .

وفي الجنوب من الرواق الشرقي يوجد معبد إله  
الشمس « أوسينوفيس » الذي بنى في عهد  
البطالة ، كما يؤدي أحد الأبواب في الجدار الخلفي  
لهذا الرواق إلى معبد « ايمحوتب » المهندس الذي  
صمم بناء الهرم المدرج للملك « زوسر » في « سقارة »  
في عهد الأسرة الثالثة لعبد وألعبقريه في الفن ونوعه  
في الهندسة ، ومن ثم أقام البطالة لهذا المعبد في  
« فيلة » وبين هذا المعبد وصرح المهندس الكبير  
« لايزيس » تقوم البوابة الخامسة التي بناها  
« بطليموس الثاني » ومثل نفسه عليها وهو يرتص  
أمام « خنوم » إله الشلال الذي شكل الإنسان فوق  
عجلة الفخار جسدا وروحا ، وأمام « حتحور » البقرة  
العلوب التي أنقذت البشر من هلاك محقق حين غضب  
الإله « رع » عليهم في بدء الخليقة ، وأمام  
« أوزيريس » رب الأرباب « وايزيس » إله الحب  
والجمال ، والسحر والهوى .

أما معبد « ايزيس » أكبر معابد فيلة ، فقد بناه  
« بطليموس الثاني فيلادلفوس » وأكمله من جاء بعده  
وبعد الصرح الأول لمعبد « ايزيس » أعظم مباني هذه  
المعابد وأكثرها شموخا ، وقد بنى بوابته الرئيسية  
الملك « نيكتانيو » الذي برى فوق العتب يرقص  
أمام الآلهة .

وبين الصرح الأول والصرح الثاني لمعبد « ايزيس »  
يمتد فناء يقوم في الجانب الغربي منه ما يعرف

بل معابد مصر القديمة كلها ، وبعد ان تمر ببعض الغرف الداخلية تصل الى قدس الاقداس ، اقدس ما كان في المعبد وقد تصعد الى اعلى حيث توجد مقصورة « **أوزيريس** » الجنازية بنقوشها الدينية .

وتقوم في « **فيلة** » ايضا البوابة العظيمة التي بناها الإمبراطور « **همنويان** » فحملت اسمه ، وإلى الشمال من هذه البوابة يقع معبد الاله « **حورنديتس** » وإلى الشمال منه احدى كنائس العهد المسيحي ، وإلى الجنوب معبد الإمبراطور « **أوغسطس** »

وإلى الشرق من الصرح الثاني لمعبد « **أيزيس** » يقوم معبد منحوت من عهد البطلمة ، وفي الجنوب يوجد المعبد المعروف بـ **جوسق تراجان** ، ويمتاز برونقسه الجميل ، ومنظره البدیع ، وقاعته المستطيلة ، وقد احاط بها أربعة عشر عمودا ، ذات تيجان على شكل الأزهار وقد ارتكزت الأعتاب الضخمة فوقها ، تعلوها الكرنيش المعروفة في العمارة المصرية القديمة .

وإلى جانب هذه الآثار يوجد مقياس النيل ، تغطي جدرانها نقوش باللغات الديموطيقية والهيراطيقية والتبليطية .

وتعتبر معابد « **فيلة** » بآثارها التي تعود من عهد الفراعنة الى عهد الاغريق والرومان ، سبيلا عظيما بالنصوص القديمة ، ومثلا رائعا للمبارة المصرية القديمة في صورتها الفرعونية ، وقد مستها مساحة من الطابع الاغريقي زادت بها جمالا .

ولكن معابد فيلة التي صارت من الزمن أكثر من سبعة وعشرين قرنا من الزمان قد تعرضت منذ مطلع القرن العشرين لكثير من الأحداث

فعندما بدأ التفكير في بناء **خزان اسوان** عام ١٨٩٠ تعرضت معابد فيلة لخطر الغرق فاسرعت مصلحة الآثار حينئذ لترميم هذه المعابد وتبليطها أساسها في عام ١٩٠٢ حفظا عليها من تأثير ميساه النيل ، وبفضل هذه الترميمات عاشت هذه المعابد حتى اليوم

ولما زادت حاجة البلاد الى الاراضى الزراعية ، فكر في تلبية خزان اسوان مرتان فتمت التلبية الأولى بين ١٩٠٧ - ١٩١٢ والثانية بين ١٩٢٨ - ١٩٣٤ ، وكان من نتيجة ذلك أن أصبحت معابد فيلة تغطيها المياه عشرة أشهر في السنة ، وتتحسر عنها شهرين

فقط خلال يولية واغسطس من كل عام عندما يفيض النيل فتفتح عيون خزان اسوان ، ويهبط منسوب المياه جنوب الخزان من ١٢١ م الى ٩٨ مترا وبهذا تناح الفرصة لتنظيف المعابد من الطمي الذي يتراكم فيها وفي الوقت نفسه تناح الفرصة للزائرين لمشاهدة هذه المعابد ، والجزيرة بأعشابها الخضراء ويتساح للعلماء مواصلة أبحاثهم ودراستهم للنصوص والنقوش التي تملأ صروحها وجدرانها .

ولكن معابد فيلة ، تواجه اليوم مصيرا آخر فبعد بناء **السد العالي** ، سوف تتعرض مناطق الآثار في **التوبة للغرق** ، حتى منسوب ١٨٣ مترا ، ولكن معابد فيلة تقع شمال السد العالي ، أو بمعنى آخر بين السد العالي وخزان اسوان - ومع ذلك فسوف تتعرض هذه المعابد للغرق جزئيا طول العام - ومع ان منسوب المياه في هذا الجزء سوف يقل عن منسوب هضبة المياه في معظم أشهر السنة في الوقت الحاضر ، عند غلق عيون خزان اسوان ، الا ان المياه سوف تغلى نصف مباني معابد فيلة طول العام ، مع تغيير في منسوب المياه يوميا بمقدار ستة أمتار - وبمعنى آخر فان منسوب المياه في هذا الجزء من النيل سوف يتراوح بعد بناء السد العالي بين ١٠٧ أمتار و ١١٣ مترا في اليوم الواحد ، في حين ان منسوب ارتفاع ارضية المعابد ٨٠٥ أمتار

ويعتبر غرق معابد فيلة معظم أشهر السنة حاليا ومنسوب المياه على ١٢١ مترا أكثر سلامة لها ، من تعرضها للغرق جزئيا طول العام مع اختلاف في المنسوب يوميا بمقدار ستة أمتار ، اذ معنى هذا تعرض أحجار المعابد للتلف والتفتت والسقوط ، فضلا عن أن ترك المعابد على هذه الحال طول العام معناه حرمان الانسان من مشاهدتها أو زيارتها طالما أن المياه لن تنحسر عنها في أى وقت من أوقات السنة بل ستصبح هذه المعابد مغطاة بالمياه الى النصف تقريبا وسط بحيرة تختزن فيها المياه لأغراض الري .

وكان من البديهي لهذا ان يشتمل مشروع **انتقاذ آثار التوبة دراسة السبل والوسائل الكفيلة بصيانة هذه المعابد والحفاظ عليها** ، فكانت معابد فيلة بين معابد التوبة التي قام مؤتمر الخبراء الذي عقد في القاهرة في أكتوبر ١٩٥٩ بدراسة وسائل **انتقاذها** . واتخذ المؤتمر قرارا بالتوصية بتنفيذ المشروع الذي وضع فكرته المهندس عثمان رستم ،



جوسق نراجان

عن اعتراض أساسيات المعابد لبناء هذا السد ، ومن ثم سوف يتعذر بناء قاعدة السد فوق الصخر الصلب ولهذا غضى النظر عن هذا الحل أيضا .

وقد كانت هناك فكرة رابعة تقسم على أساس تجفيف المنطقة المحيطة بفيلة ، بناء سد منخفض بين الطرف الشمال لجزيرة « بجة » المجاورة لفيلة وبين الشاطئ ، يمكن تعليته كل بضع سنوات ، فينشأ عن هذا شريط من الأرض الجافة حول فيلة غير المنسوب بهذه الأرض سوف يزداد بمضى الزمن حتى يصل إلى منسوب ١١٢ مترا ، وهو أقصى ارتفاع لمياه النيل في هذه المنطقة في المستقبل - ولما كانت أرضية معابد فيلة تقع على منسوب ١٠٤ مترا فسوف تتعرض المعابد تبعاً لذلك للردم نتيجة لهذا التجفيف ، وقد يكون هذا أكثر خطراً على هذه المعابد من غمرها جزئياً بمياه النيل بعد إنشاء السد العالي .

لكل هذه العوامل استقرت الدراسات على اختيار المشروع الأول - باعتباره أفضل المشروعات من الناحيتين الفنية والجمالية . - وسوف يترتب على بناء هذه السدود وعددها ثلاثة إنشاء بحيرة صناعية حول جزيرة فيلة ، لن يتجاوز منسوب المياه بها مائة متر ، ولما كان منسوب المعابد في فيلة هو ١٠٢ م ، فقد رؤى أن تكون البحيرة على منسوب مائة متر حتى لا تؤثر عوامل الخاصة الشعرية على أحجار المعابد ويتمشى هذا المنسوب أيضاً مع الحالة التي كانت عليها المعابد في العصور القديمة حيث كانت المياه تصل إلى هذا المنسوب تقريباً وقت الفيضان .

وسوف يصل ارتفاع السدود إلى منسوب ١١٦ متراً ، وسيتم بناؤها تحت الماء وبهذا يختلف بناؤها

ونشره عام ١٩٥٥ بعنوان « **اتخاذ فيلة** » ويقوم هذا المشروع على أساس إنشاء سدود تربط بعض الجزر المجاورة لفيلة بالشاطئ الأيمن « الشرقي » للنيل .

وقد تطوعت **الحكومة الهولندية** فأكملت هذه الدراسة في عام ١٩٦٠ ، وعهدت بما لها من خبرة واسعة في أعمال السدود إلى المهندسين الاستشاريين « نيديكو » بالقيام بالدراسات الفنية لهذا المشروع فزار اثنان من رجالها مهندس وجيولوجي ، منطقة فيلة ، في يولييه وأغسطس ١٩٦٠ وأجريا بعض الأبحاث الأولية ، وقامت أجهزة وزارة الثقافة والإرشاد القومي وأجهزة السد العالي بإمداد هذه البعثة بالبيانات والمعلومات الفنية عن الأبحاث والدراسات التي أجريت من قبل ، مما مكنتها في وقت قصير من وضع مشروع أول لبناء هذه السدود ، قامت الحكومة الهولندية مشكورة بطبعه تحت عنوان **تقرير عن حماية معابد فيلة** « وتقدمت به لوزارة الثقافة والإرشاد القومي ولليونسكو في نوفمبر ١٩٦٠ وقد شملت الدراسات الخاصة بمعابد فيلة الدراسات الطبوغرافية والمناخية ، ودراسة مواد الإنشاء وغير ذلك من المباحث الأولية لبناء هذه السدود .

أما الحل الثاني لحماية معابد فيلة ، **فئة وضحة** المهندس الإيطالي « **بيرو جازولا** » صاحب فكرة رفع معبدى « **أبو سمبل** » ويقوم مشروعه على فك أحجار المعابد ، ثم إعادة بنائها وتشبيدها بعد رفع مستوى الجزيرة من عشرة إلى ثلاثة عشر متراً . وبمضى هذا فك الكتل الضخمة لمعابد فيلة ، والقيام بعمليات ردم واسعة النطاق ، ثم إنشاء أساسات خرسانية قوية تتحمل جدران المعابد وصروحها ، ولما كانت معابد فيلة لا تظهر إلا في أوقات معينة في السنة ، أى خلال يولية وأغسطس كل عام ، وبعد بناء السد العالي ستصبح المياه في هذه المنطقة بعد عام ١٩٦٦ مرتفعة بصفة دائمة فإن الظروف في هذه الحالة لن تسمح بالقيام بعمليات الفك والردم ، ولهذا غضى النظر عن هذا الحل .

أما الحل الثالث فيقوم على إنشاء جدار مرتفع أو سد صخري حول حافة جزيرة فيلة ، ولكن بناء مثل هذا السد سوف يحجب المعابد عن نظر الزائر ، مما يؤثر على جمال هذه المعابد ، فضلاً عن أنه من الناحية الفنية تواجه هذا المشروع بعض الصعوبات الناشئة

ورمال الصحراء الصفراء ، والمياه التي تنساب من حول  
السدود الشعاء التي صنعتها يد الانسان لأجيال  
ستاتي من بعدنا ، فتشهد التراث الذي خلفته أجيال  
سبقتها - وحق عليها ان تحفظ هذا التراث ، وتصونه  
وتحميه ، ليظل سحره وجماله ، وقصصه وأساطيره  
يتغنى بها الأدباء والشعراء ، ويمزج الحانها أهل  
الموسيقى .. فيظل صداها يتردد في الأذان ونفسها  
ينساب الى القلوب ...

\*\*\*

### السد العالي على النيل ..

وآثار النوبة تقوم على صفحة البحيرة الواسعة  
الممتدة الى ما وراء الأفق ..

وصدى ترانيم الكهان يأتي من بعيد ..

وتراتيل العابدين تتناهى عبر الفضاء اللانهائي ..

والأم أوزيريس تجلجل في الفضاء ..

وبكاء ايزيس يتعالى في السماء

وهمسات المحبين تغتلك بهازيج الطيور ..

واقواق المعابد تتلألأ على صفحة الماء ..

خالدة خلود الزمن ..

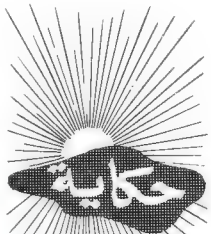
عن بناء معظم السدود التي تبني عادة في منطقة جافة  
وسوف يستفاد من وجود مواد البناء ، مثل الرمل  
والحجر الرمل والجرايت والطمي والتراب ، وتوفر  
هذه المواد بكثرة في أسوان .

وسوف يستدعي الامر إنشاء طلمبات لضخ مياه  
الرشح ، وتجديد مياه البحيرة التي قد تجددها  
النيل أيضا بواسطة فتحات في السدود .

ويتكلف مشروع حماية معابد فيلة ستة ملايين  
دولار امريكي ، ولاشك ان توفر المبالغ اللازمة لتنفيذ  
مشروع فيلة يحقق جزءا هاما من مشروع حماية  
آثار النوبة ، تلك الآثار التي تعزز بها الانسانية كلها .

وإذا ما تحقق هذا المشروع فسوف تعود معابد  
فيلة - « **الؤلؤة مصر** » وأهم معابد النوبة بعند  
« أبو سمبل » الى ما كانت عليه قبل عام ١٩٠٢ ، أي  
ان هذه المعابد لن تغمر بالمياه فيما بعد ، وبهذا سوف  
تظل علينا معابد « **ايزيس** » و « **حتحور** » من جديد  
في المستقبل القريب شامخة بجمالها الرائع ، منعكسة  
على صفحة الماء الصافي ، تحيط بها الاشجار الخضراء  
التي تنبت فوق أرض الجزيرة الساكنة ، ومجراؤها  
تمتد أرض الشلال التي ستحييها مياه السد العالي  
الى جنة يانعة ، تحتضنها صخور الجرايت الداكنة





«١»

حيث لا أحمل إلا قلما بين ضلوعي .  
حيث لا أحمل إلا قلبي  
في يدي حمس مرايا .. ينمكس ،  
موقها الصوره الذي يسرى إليها من دمي  
طابقا باب المدينة  
« افتحوا الباب .. » فما رد الحرس  
« افتحوا الباب .. » أنا اطلب ظلا »  
قيل : كلا ..  
امطري يا قبضة الزبد التي تدعى سحب  
امطري رغوتك الجوفاء في كوب الذهب  
هذه الاسوار ما رقت لدقائي الحزينة  
وتشعاع القبة الفضية المساء يفل  
في مراياي الثمينة  
آه لو املك سيفا للصراع  
آه لو املك خمسين ذراع  
لتسلعت - بايعاني الهرقلى - مفاتيح المدينة  
آه .. لكنى بلا حتى .. مؤونة

\*

أيها العشب الذي ينضج حمى  
اننى اتشد في جنبيك حلما  
... واستكانت شفة الوهج على وجهي طويلا  
ربما يفتح هذا الباب يوما  
أيها العشب الذي ينضج حمى  
شمسنا مطفأة العينين دوما

للشاعرة أمل دنقل



بيتما كان على ربوة نعمة  
 كم قرأنا فيه عن سحر لياليك كثيرا  
 عن جبين يهب العمر تناهيد ورحمة ...  
 ورسمنا الوحة من فوق جدار المنزل  
 وعلى صدر الريح القبل  
 وتشفقناك حزنا أرجوانيا أميرا  
 وتشفقناك ... شعرا كستنائيا غزيرا  
 وبصفتنا نوبا .. حداثته الحور من رهو المهر  
 وعشيقنا فيك .. حتى جحك المجلوب  
 من وادي القمر  
 قالت : أهذا ... شرف تحكي لي هناك  
 وأشارت نحو قصر القبة المساء  
 ثم استطرت :  
 « أنه ملك أبي »

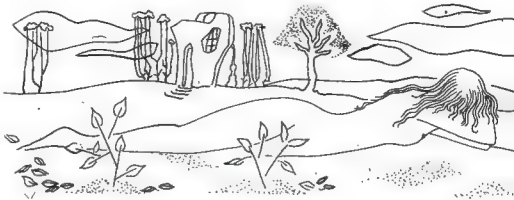
✱

عندما كان سليمان وليا  
 لم يكن يملك هذا القصر ذا المليون باب  
 قيل مكتوب على جدرانها الماسية الزرقاء  
 أحلام شباب  
 قيل في الساحة نافورة خلد  
 وعلى الباب نقوش أثرية  
 أه .. يحرصه .. هذا أنا  
 ارفعوا الأيدي .. وأدوا لي التحية  
 ارفعوا المزاج .. فالركب يسير  
 « يد مولاتي » .. ومدت يدها « بدر البدر »

يا طريق التل .. حيث القبة المساء تدو  
 صنما ضخما .. تحدى المستجيلا  
 يا طريق التل : ما رالت على جنبك ...  
 آلاف النفايات لسكان القباب المصمتة  
 من قصائد البقايا الميتة ...  
 وزجاجات خمور فارغة ..  
 وكلاب والفة  
 ورماد .. وورق  
 آه .. يا ذكرى الحنين المحترق  
 آه .. كم كنا كما كنت نرش السور والسور التل  
 وتهدجنا غناه  
 وتهدجنا بكاء  
 وتهدجنا فضولا  
 ثم لم تلق من الحب عدا يابا بخيلا  
 « ٢٥ »

قرعمت في الصمت حول عجلات المركبة  
 - « أوقف الخيل » .. أطلقت  
 - « من ترى أنت » ، فأومات مجيبا  
 قالت : اصعد ..  
 أه يا ذات العيون الطيبة  
 كل شيء يتنهَّد  
 كل شيء في دمي لا يتحدد  
 أنا لا أملك حتى كلمات الشكر  
 حتى كلمات الشكر .. ولت  
 « أغريب ؟ » .. قلت : ما عدت غريبا





ليمر النور للأجيال مرة  
ربما لو لم يكن هذا الجدار  
ما عرفنا قيمة الضوء الطليق

«٣»

شعبة تلجبة في جبهتي تسرى ملحمة  
« قد أتى الصبح .. فقم »  
شدني الضيفال مع أشهى حلم  
حاملًا في الأميرة

« أنا يا مسرور .. معشوق الأميرة  
ليلة واحدة تقضى بدم

يا ترى .. من كان فينا شهريار

إنا يا مسرور .. - مسرور على بابي رخام -

« أنا يا مسرور لم أسعد من الدنيا بفرحة

أنا لم أبلغ سوى عشرين عام

خذ ليأي .. خذ مرأيتي المنيرة .. »

« حسنًا : فاهرب من الباب الذي في آخر المشى

ولا ترجع هنا

\*

يا طريق التل حيث القبة للمساء خلفي

حيث مازالت على جنبتيك آلاف النفايات لسكان المدينة

الكلاب الوالفة

وزجاجات الخمر الفارغة

.. وأنا .. أحمل .. أقدامى .. الحزينة ..

نصعد السلم ، يا معراج ما كنت نيبا  
أنا في البلور حولي في السنا الف أنا  
فامض يا معراجنا نحو الجناح  
واضرف يا جوقة الميلاد .. لحن الافتتاح

\*

سكرت أكوئسنا من خمر بابل  
الف خيط في دمانا يستبد

آه يا سيدتي أنت ملك

أنا لا أحمل إلا قلما بين ضلوعي

لفخذي .. إنه أثمن ما عندي .. خذيه

ومشت راحتها فوق جبيني

هتفت بي : « شهريار »

« شهرزادي : أسكبني حمى الرحيق المتواصل

ثم قصي من حكاياك الجديدة

من زمان لم أعد أسمع أشياء جديدة

اسردي ... »

« لبيك يا مولاي .. قالوا ... »

ثم لم تملك قوانا

وعلى الجدران لوحات فريدة

لرغيف .. وزجاجات من الخمر .. وراغ .. وقطيع

آه ما أقسى الجدار

حينما ينهض في وجه الشروق

ربما ننفق كل العمر

كي نقتب ثغرة





# بيكاسو وفنه الغامض

بقلم : كمال الجويلي

لم نستخدم في التاريخ كله معارك نقدية لاجصر لها  
حول فنان تشكيلي واحد كما احتدمت المعارك حول  
« بابلو بيكاسو » واعماله ..

وجه من مجموعة « الميتين »

ولم يحرز رسام في تاريخ العالم من الشهرة قدر  
ما انفراد به هذا الرسام .. رفعه البعض الى قمم  
شاهقة لم يرتفع الي مثلها فنان .. وهبط به البعض  
الآخر الى ادنى المستويات .. وصلوه بأنه عبقرى  
العصر الحديث وأنه وائد تحطيم التقاليد القديمة  
.. ووصله آخرون بأنه مهرج وعذو الانسانية ،  
وان سلاحه الدعاية واتقان الاستعراض لاثارة  
الضجيج من حوله ..

ووسط هذه الدوامة من التناقض .. يترك  
« بيكاسو » بين الحين والآخر فرشائه واللوانه  
ولوحاته ، ويمسك بالقلم ليكتب للناس موضحا  
دوره في الحياة ، ودور الفنان في العصر الحديث ..  
فيقول :

« انهم يحاولون تفسير لوحات الفن الحديث من خلال  
مقاييس تقليدية بالية .. انهم يحاولون شرح العمل الفني بنفس  
النطق والقانون الذي يشرحون به قواعد اللغة .. وفواعد القراء  
والكتابة ..

ان الاعماء الملقاة على عاتق الفنان لا جصر لها ، ومن بينها  
خلق الحماسة في وقت صنعت فيه الصوريات ...





« بيكاسو » الفكر

وجه من المجموعة التي تاتي فيها بالفنان الإسباني « فيلاسكيز »



ويستطرد بيكاسو في تحديد دور الفنان في المجتمع فيقول :

« ماذا يظنون الفنان .. ماذا يطلبون منه ؟.. هل يريدونه اذا كان مصورا ان يتحول الى عيّن فقط ؟ وان يتحول الى التّين فقط اذا كان موسيقيا ؟.. الفنان اكبر من هذا بكثير .. الفنان كيان سياسي متينفك لكل ما يدور في العالم من حبه ، ولا يستطيع الا ان يتأثر به .. بل ويتشكل به .. لا .. ثم يخلق الفن ابدا لتزيين الجوانب .. انما هو أداة حرب للهجوم على العدو وللدفاع عن الانسانية .. وفي اشد الفتن يلتقي الواقع بالخيال .. »

وعرض « بيكاسو » بعد ذلك هذه الحقيقة البسيطة التي لا يراها كثيرون :

« الفنان الذي يحاول ان ينقل شجرة بشكلها الحرفي يعيد عن كل خبراته الادائية ، انما يعيد نفسه عن جوهر الشجرة .. »

ويخاطب دعاة المذهب التجريدي قائلا :

« في الحقيقة لا يمكن ان يوجد فن مجرد ، فانت تبتدأ دائما بموضوع ، وتستطيع بعد ذلك ان بعد كل آثار الشكل الحرفي ، ولي هذه الحالة ان يكون تحت خطر لان فكرة الموضوع مسبوكة حتما اثر لا يمحى .. فالافكار والاجناس ستعكس على العمل الفني ، سواء يوعي من الفنان لم يغير وعي .. فالفنان أداة في يد الطبيعة تفرض عليه شخصيتها وعفويتها .. »

ويصر عن الحيوية والحياة التي تنتقل الى العمل الفني العميق الصادق من خلال ذائقة الفنان ، يقرر عن ذلك بهذه الصورة الأدبية الرائعة :

لوحة من مجموعة «البيتين» التي استوحاها من أعمال «فلاسكيز»





الانسان المثنوي

ذلك الانسان الاسطوري بما يقال عنه في كثير من الأحيان ، ولترى كيف أصبح ذلك الانسان الواضح الفاض في وقت واحد .

لنرى كيف أصبح فنان السلام العالمي الذي احتضنت كل الشعوب رمز السلام الذي قدمه اليها في شكل حمامة السلام .. بأسلوب واضح عميق الدلالة والتعبير ، ولنرى أيضا كيف يقدم في ممارسته اجبالا يصفها بعض النقاد بأنها اغراق في الغموض ..

لقد اجتاز « بيكاسو » منذ أيام قليلة عتبات اعوام ثمانين ، وقبل أن يصل الى هذه السن كان قد حقق شهرة عالمية ، بل أصبح اشهر رسام في العالم .. فكيف كانت بدايته ؟

لقد ولد « بيكاسو » في ٥ اكتوبر عام ١٨٨١ في « مالايا » على شاطئ « اسبانيا » الجنوبي المطل على حوض البحر الابيض ، وكان ابوه مدرسا للرسم ، ولاحظ الاب أن الطفل الصغير « بابلو بيكاسو » يهتم بالرسم اكثر مما يهتم بالمدرسة .

وهكذا قرر لبيكاسو أن يبدأ محاولاته الجادة في الرسم وهو في الثانية عشرة ..

« اذا لذيت المرأة من لوحة فنية صادقة فان سطح المرأة سيغطي بالبخار .. تماما كما يحدث عندما يقترب تنفس الانسان من المرأة .. »

ويواصل « بيكاسو » التعبير عن المفهوم الحديث للصورة :

« حين اهتم بعمل صورة تمثل شخصين ، فالتى استطعت في مغنيتي - من خلال عملية اختيار - صورة شخصين كان لهما وجود في تجريبي يوما ما وخرجت من رؤيتي لهما بانفعال اولي ، ثم اختفيا بعد ذلك في مؤخرة ذاكرتي .. او بتعبير اخر انفسهم الرهبا في نفسي الى الوجدان الذي يحمل في اعمالي كل انواع التشاكل المعقدة بي ، وأصعبا محاني وعيضا والوانا تحمل في الوقت نفسه فكرة شخصين وتختلف بنبضات حياتهما .. »

ويغالب الفنان الحديث :

« يجب أن تعرف الوقت المناسب الذي ينبغي أن تكلف فيه عن العمل في اللوحة .. فلا بدأت بتصوير وجه ، وذهبت الى حد بعيد في بحثك عن القانون التقليدي للصورة في التكوين والكتلة والتوازن ، فانك ستصل أخيرا الى « البهيسة » وهي الشكل الاساسي الساذج لوجه .. في هذه الحالة ستجد أنك لم تكلف شيئا ولم تفعل شيئا ذا قيمة .. أجل .. يجب أن تكلف عن البحث في الوقت المناسب . »

ويطالب الفنان بأن يلتقي بنفسه بين وقت وآخر :

« لقد صنعت لنفسي نوعا من العزلة والانفراد دون أن يشعر احد بذلك .. »

انه يطالب الفنان بذلك ، أن يعيش بكل طاقاته في مجتمعه وأحداث العالم الذي تدور من حوله .. والا ينفصل في نفسه عن ذاته وقدرته على التأمل والملاحظة والتحليل والاستيعاب .. « ويغنني آخر » أن يكون ذاتيا وموضوعيا في وقت واحد .. هذه صفة انسان العصر الحديث ..

ويحذر الفنان من أن يكرر نفسه .

« عليك أن تغتار الاحسن دائما في كل ما تلتزم من حولك ، ولكن عليك أن تحذر التوقف والتجمد حول ما تراه جسيما في عملك . »

لقد بلل « بيكاسو » جهدا رائعا في تحطيم التقاليد القديمة وتغيير المقاييس الجمالية :

« المناظر الطبيعية التي ارسماها لا تكاد تختلف بصوري المعاصرة وصور الوجوه ، ولكن الناس يظنون عنه آلاف العجج ولا يظنون عنه الكوريى الموج في صوري .. ذاتي ارسم آلاف الموج لانهم المشاهدين على رؤيته .. علينا أن نؤلف الناس عن رؤية اللون الجليل والتأثير الجمال وحدهما . »

وهنا يتضح أن أعمال « بيكاسو » لا تكتسب قيمتها من مجرد أنها أعمال فنية فقط ، بل لأنها أكثر من هذا أبحاث اريثيائية لارساء قواعد فن العصر الحديث من خلال المضمون الانساني الشامل ..

ومن هنا أيضا نستطيع أن نعود لنقطع معه كل مراحل حياته الممتدة الحافلة لتلقى المزيد من الضوء على شخصيته ودوره واعماله ، ولنعرف كيف أصبح



رأس امرأة

في ربيع ١٩٠٤ .. عاد بيكاسو فاستقر بصورة دائمة في « بياريس » ، وعاش في حي « مونمارتر » مع عدد من الفنانين في بيت أطلقوا عليه اسم « المفضل العائم » ..

صورة جاكين



في عام ١٨٩٥ عين الأب استاذاً باكااديمية الفنون الجميلة « برشلونة » ، وفي الوقت نفسه اجتياز الابن امتحان القبول في الاكاديمية بتفوق لفت انظار الاساتذة رغم سنه المبكرة .. وحدث الشيء نفسه بعد ذلك بعام حين تقدم للالتحاق « باكااديمية مدريد » ..

وفي عام ١٩٠٠ حين بلغ « بيكاسو » التاسعة عشرة .. كان قد فاز بعدة جوائز في معارض « برشلونة » و « مدريد » ، ثم اجتذبه « بلويس » ، فسافر اليها ، ولكنه عاد سريعا الى « مدريد » ، وفي ذلك الوقت رسم لوحته المعروفة « طاحونة الجاليت » ..

وفي ذلك الوقت أيضا اشترك في اصدار مجلة فنية شهرية اسمها « فن الشباب » ، واذا نظرنا الى أسلوبه في ذلك الوقت وجدناه لا يخرج عن « الطابع النابيري » ..

في نهاية عام ١٩٠١ انتحر أعز أصدقائه « كازانزا » فتحوّلت لوحاته الى الحزن وبدأت تميز عن الانطواء . ورسم « ماتم وجنازة » وصور المرضى والتسكالي ، واستمرت هذه الفترة حتى عام ١٩٠٣ ، وأسماعا النقاد « الفترة الزرقاء » ..

البنيو .... من أحدث أعمال بيكاسو



ومرة أخرى نحاول أن نلقى نظرة شاملة على أعماله واتجاهاته ..

انه يدرك جيدا شكل المجتمع الذي يعيش فيه ، ويدرك ايضا الظروف المادية المحيطة به .. يدرك أن معارضة ، ككل المعارض بشكلها الراهن تتجه الى جمهور خاص ، يتمثل في الطبقة البورجوازية والارستقراطية .. وأن أفراد هاتين الطبقتين هم الذين يدفعون ثمن لوحاته مهما ارتفع ذلك الثمن ، ولهذا فهو يلجأ اليهم ، وفي الوقت نفسه يسخر منهم ، فهو يحطم أمام أعينهم كل التقاليد القديمة في الفن ، ويصدم مشاعرهم التقليدية ، وفي الوقت نفسه يجتذبهم ويربطهم بأعماله وأفكاره ومشاعره ..

أما في الميدان الجماهيري العام فهو يصور موضوعات السلام بأسلوب مختلف تماما .. أسلوب جذاب ، ينتقل الى المطابع لينشر بين ملايين الناس ، كما حدث في « **حجامة السلام** » وفي اللوحات المعبرة عن مؤتمرات السلام .

انه كان إنسان .. بسيط وعميق .. وصادق مع ظروفه وملاسات مجتمعه ومتناقضاته ..

هل يمكن أن نطالع به بأن يكون أكثر من رائد لحطيم الانشكال والتقاليد البالية القديمة ؟ هل يمكن أن نطالع به بأكثر من الوقوف في صف الإنسان ؟

وفي عام ١٩٠٥ ، بدأ فنه يأخذ طابعا ولونا جديدين ، رسم لوحات كثيرة عن فرق الألمايب البهلوانية ، وشخصيات السيرك ، ووقف كثيرا عند المهرج ..

في هذه المرحلة بدأت لوحاته تمثل الجماعات ، وابتعدت عن الانطواء وتصوير الأفراد .. وفي نهاية هذا العام اتجه الى الموضوعية من خلال الأسلوب الكلاسيكي .. واكتسبت لوحاته لونا ورديا شاع فيها حتى سميت « **بالفترة الوردية** » ، وهنا بدأت شهرته ..

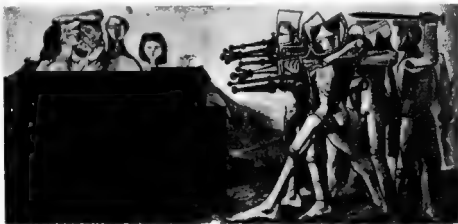
وفي عام ١٩٠٦ .. امضى بيكاسو فصل الصيف مع صديقته « **جرتروود** » في جيبال « **اسبانيا** » ، ورسم لها وجها اشبه بالقناع اتته على فترتين ..

كان هذا الوجه مقدمة لتغيير جديد حاسم في أسلوبه ، فقد تطور وأصبح أكثر التصاقا بالحياة والناس ..

فقد كان قبلها يعيش في فراغ عاطفي ويؤس حاد ثم بدأت تتكشف له حياة الناس من حوله وتصبح أكثر وضوحا ، وأصبح هو من خلال علاقاه بالثقافتين أكثر تلهما لحقائق الحياة والفن ..

ومنذ ذلك الوقت بدأت خبراته **بسطرة** بسيطة مذهلة ، وبدأت أعماله تصدر عن فهم عميق للحياة من حوله ، وأصبحت معارضه تدعى اهتماما عاليا ، وتعتبر جدلا لا حدود له ..

#### مأسى الحرب





أوبريت

يشهد مسرح دار الأوبرا هذه الأيام تجربة فنية هامة تقدمها وزارة الثقافة والارشاد القومي ( المسرح الغنائي بمؤسسة فنون المسرح والموسيقى وهي تقديم أول أوبريت عالمية بعد ترجمتها الى اللغة العربية .  
وقد تطلبت هذه التجربة تضافر جهود عديدة •

وعلى الصفحات القادمة تقرأ تحقيقا ثقافيا شاملا عن هذه التجربة الفنية فيحدثنا « أحمد المصرى » عن فن الأوبرا والأوبريت، وعن تاريخ أوبريت « الأرملة الطروب » ومؤلف موسيقاها « فرانز ليهار » ويكتب المخرج النمساوى « توني نيسنار » كلمة عن هذه الأوبريت التى أخرجها بعدة لغات قبل أن يخرجها باللغة العربية • ثم يقدم « جلال فؤاد » حديثا مع المخرج وحديثا آخر مع المايستر النمساوى ادوار شتراوس ويختم تحقيقنا الثقافي بالنص الكامل للأوبريت •





# فرانز ليهار والمسرح الغنائي

## بقلم: أحمد المصطفى

عناصر الرقص والاستعراضات ، وموسيقاها خفيفة الى حد ما اذا قورنت بموسيقى الاوبرا كما تختلف عن الاوبرا كذلك في ان بعض اجزائها تقدم دون تلحين بل تعتمد على الحوار العادي وقد انتشر هذا النوع في المسرحيات الغنائية في كل دول العالم الا انه يمكن القول ان مدينتي « باريس » و « فيينا » هما مهد هذا اللون الخفيف من المسرحيات الغنائية . وتتميز المسرحيات الغنائية التي قدمت في المدينتين المذكورتين بطابعها الخاص الذي يختلف في الاسلوب وان كان اسامه يكتب دائما داخل هذا الاطار المرح .

### الاوبريت الباريسية

كان الموسيقار « هرفي » Flarimond Hervé ( ١٨٢٥ - ١٨٩٢ ) أول من اشتهر في العاصمة الفرنسية لتقدمه مسرحيات غنائية قصيرة من فصل واحد أطلق عليها اسم musiquettes وكان ذلك في عام ١٨٤٨ . ولكن الرائد الأول لفن الاوبريت الباريسي هو بلا شك الموسيقار « جاك أوفينباخ » Jacques Offenbach ( ١٨١٩ - ١٨٨٠ ) وهو ألماني الأصل وان عاش معظم أيام حياته بمدينة باريس .

في الثلاثين من ديسمبر عام ١٩٠٥ قدم الموسيقار الهنغاري « فرانز ليهار » بـ « مسرح » اندرفين « بمدينة « فيينا » مسرحية غنائية بعنوان « الأرملة الطروب » فحققت هذه الاوبريت مؤلفها الشهرة والمجد ، ولا تزال تحتل مكان الصدارة في عالم « الاوبريت » منذ ذلك التاريخ حتى الآن اذ تقدم في جميع دول العالم بلفات عديدة واليوم وبعد ٦٥ عاما من تقديمها لأول مرة بلينا امكن بعد جهد مفسن اعداد ترجمة عربية لهذه المسرحية الغنائية الناجحة اعددها الاستاذ عبد الرحمن الغميسي اعداده دقيقا بحيث تمشي الالفاظ العربية مع الحان الموسيقار فرانز ليهار وتقدمها فرقة المسرح الغنائي بالاشتراك مع كورال دار الاوبرا واوركسترا القاهرة السيمفوني .

وحتى نستطيع ان ندرك أهمية هذا العمل الفني الكبير الذي تشاهده القاهرة هذه الأيام سنستعرض بإيجاز تطور فن الاوبريت وحياة فرانز ليهار وأثره في المسرح الغنائي

### الاوبرا الاوبريت

« والأوبريت » Operette لغة تصغير « أوبرا » واصطلاحا مسرحية غنائية مريحة تتخللها





تتميز الأوبريت الباريسية كما كتبها أوفنباخ بالمرح والتوزيع الأوركستراي البراق . وكان لأعماله السهلة ورقصات « الجالوب » في « الكان كان » التي نشرها في مؤلفاته الفغائية أثرها الكبير في الطابع الذي اتسمت به الأوبريت الباريسية ولا تزال أعماله الكثيرة التي كتبها للمسرح الفغائي الفرنسي تقدم بنجاح كبير حتى يومنا هذا ومن أشهرها أوبريت « **هيلين الجميلة** » ( ١٨٩٥ ) belle Hélène واقتفى أثر « أوفنباخ » عدد كبير من الموسيقيين من أشهرهم الموسيقار « **الكسندر ليكوك** » Alexandre Lecocq

( ١٨٣٢ - ١٩١٨ )

### الأوبريت في مدينة فينا

في عام ١٨٥٠ شهدت مدينة فينا أحلى المسرحيات الفغائية الفرنسية الخفيفة ولاقت هذه الأوبريت الباريسية نجاحا ساحقا في العاصمة النمساوية وبدأ أهل الموسيقى فيها يقتفون أثر الأوبريت الباريسية ، وبدأت الأوبريت تشق طريقها في مدينة فينا ، وتميزت عن زميلتها الفرنسية باستخدام رقصة الفالس ، التي كانت في تلك الأيام الرقصة الأولى في العاصمة النمساوية وأصبحت الأوبريت الجذبة عبارة عن سلسلة من

الحن الغالي وتائر فن الأوبريت في العاصمة النمساوية إلى حد كبير بأسلوب الموسيقىار « **جان أوفنباخ** » ويظهر ذلك بوضوح في الأوبريت « **جانا الجميلة** » للموسيقار « **فرانز فون سوبه** » Franz Von Suppe ( ١٨١٩ - ١٨٩٥ )

إلا أنه يمكن القول أن الأسلوب النمساوي قد اتخذ شكله الأساسي في أعمال الموسيقىار « **جوهان شتراوس الصغير** » Johann Strauss ( ١٨٢٥ - ١٨٩٩ ) ومن أشهر أعماله أوبريت « **العفناس** » ( ١٨٧٤ ) وأوبريت « **اليسارون البوهيمي** » ( ١٨٨٥ )

### أسلوب فرانز ليهار

وفي عام ١٩٠٥ بدأ الموسيقار « **فرانز ليهار** » المرحلة الثانية في تطور فن الأوبريت النمساوي وبصفة خاصة في أوبريت « **الأرملة الطروب** » وتتميز هذه المرحلة بالاعتماد على الأغاني الفردية التي تكتب لأشهر المغنين والمغنيات وقال « **ليهار** » : « **ليس من الضروري أن يكون موضوع الأوبريت مرحا** » فحطم بذلك الأساس الأولي بناء المسرحيات الفغائية الخفيفة ودل على صدق رأيه بالنجاح الكبير الذي حققه أوبريت « **فرديريكا** » ( ١٩٢٨ ) و « **أرض الابتسامات** » ( ١٩٢٩ )

وكان ليهار يفضل دائما أن يكون الموضوع الذي يعرضه في مسرحياته الفغائية مستمدا من صميم الحياة ، ولم يحاول أن يسلك السبيل الذي سلكه قبله مؤلفو الأوبريتات في محاولتهم جذب الانتباه إلى مؤلفاتهم بالأغاني المرحية والمشاهد الكهاية المتعلمة لذلك كان « **ليهار** » يفضل أن يقدم الموضوعات المعاصرة التي تدور حوادثها في مختلف دول العالم ، ولأن ليهار كان يحب أن يعرض العواطف الإنسانية في صورها المختلفة فقد اختار بلاد العالم المختلفة مسرحا تدور فيه قصص مسرحياته الفغائية فأوبريت « **حب بوهيمي** » ( ١٩١٠ ) على سبيل المثال تدور أحداثها في « **هنغاريا** » وأوبريت « **الأرملة الطروب** » ، « **الجيل الأسود** » وأوبريت « **فراسكوتيا** » ( ١٩٢٢ ) تدور أحداثها في « **إسبانيا** » وأوبريت « **باجيني** » Paganini ( ١٩٢٥ ) في إيطاليا ، وأوبريت « **فرديريكا** » ( ١٩٢٨ ) في « **ألمانيا** » وأوبريت « **أرض الابتسامات** » ( ١٩٢٩ ) في « **ألمانيا** »

وقد تمت بعد ذلك بمدينة نينن عام ١٩٠٧ واستمر تقديمها ٧٧٨ عرضا متتالية كما قدمت في مدينة نيويورك في نفس العام ٢٤٢ مرة وترجمت الى لغات عديدة ومما هو جدير بالذكر انها قدمت في مدينة « بونيس آيرس » بخمس لغات في خمسة مسارح مختلفة في وقت واحد .

اما في بلاد البلقان فقد هاجم بعض الكراويتون الفنانين المشتركين في اداء هذه المسرحية الغنائية واعتدوا عليهم بدعوى ان اوبريت «الارملة الطروب» بها تعريض بهم ويسفارتهم بالخارج .

ومن سوء حظ « فرانتز ليهار » ان ولي عهد الجبل الاسود كان اسمه « دانيلو » Danilo وهو نفس اسم بطل الاوبريت ، وقد نار الامير لهذا التشابه في الاسم ، وزادت ثورته عندما قدمت الاوبريت في فيلم سينمائي ، اذ ظهر سميه في الفيلم وهو تمث في ثوب كولونيل بجيش الجبل الاسود

قدمت اوبريت « الارملة الطروب » كفيلم سينمائي في اكثر من مرة ويعتبر الفيلم الذي قدم عام ١٩٣٤ من احسن الافلام التي عرضت موضوع الارملة الطروب وقد قام ببطولته « موريس شفاليه » Maurice Chevalier و « جانيت ماك دونالد » Jeannette Mac Donald

كما عرض فيلم آخر لهذه الاوبريت عام ١٩٥٢ قام ببطولته « لانا تيرنر » Lana Turner و « فرناندو لاماس » Fernando Lamas

### اسماء ابطال الارملة الطروب

وقصة الارملة الطروب قصة مرحلة خفيفة ونظرا لتقديمها بلغات عديدة فقد اجريت بعض التعديلات في اسماء ابطال الاوبريت ، فالبطلة في النص الالماني تدعى « هانا » ( الارملة ) فاصبحت في النص الانجليزي « سونيا » و « الكونت دانيلو » ظل كما هو ، والبارون « زيتسا » اصبحت في الترجمة الانجليزية البارون « يوبوف » وهكذا

### قصة الارملة الطروب

تصل « هانا » Hanna وهي ارملة ثرية من احدى دول البلقان الى مدينة باريس بعد وفاة زوجها المالى الكبير الذى ترك لها ثروة كبيرة قدرها ٢٠ مليون فرنك

ويمتاز أسلوب « فرانتز ليهار » بالاصالة وبالتوزيع الاوركستراالى البراق وفي البراعة في تصوير الشخصيات ولم تعد الاوبريت بالنسبة لفرانتز ليهار وسيلة للتسلية بل حاول ان يجعلها عملا فنيا كبيرا لا يقل اهمية عن الاوبرا باى حال من الاحوال .

### الارملة الطروب

« والارملة الطروب » اوبريت من ثلاثة فصول اعد قصتها للمسرح الغنائي كل من « فيكتور ليون » Victor Léon و « ليوشتين » Leo Stein

وكان المفروض ان الذى سيلحن هذه الاوبرا هو الموسيقار «ريتشاردهويرجر» Richard Heuberger ولكنه بعد ان اتم تلحين معظم الاوبريت لاحظ المسؤولون ان الالحان لا تعبر عن الجو « البلقاني » الذى تدور فيه حوادث القصة ، واقترح « فيكتور ليون » اسم الموسيقار « فرانتز ليهار » لاعادة تلحين الاوبريت من جديد ، وكلف الموسيقار الكبير بتلحين اهم اعماله للمسرح الغنائي .

وبدا « ليهار » في العمل وبدأت متابعه ويصف « ليهار » الحاملة السيئة التى لاتأمنه من « فالتر و « كراكتزاج » المترفان على المسرح فيقولون « كان استقبال عمل غير مشجع على الاطلاق فعندما استمعنا الى الجملة الموسيقية الاولى من الحانى ففرا من مقديهما في دغى وصاحبا مما هذه ليست موسيقى وغطى كل منهما اذنيه بيديه . . لقد ذهلت ولم استطع ان اعرف من منا كان على حق » .

وطلب مديرا المسرح من « ليهار » التوقف عن تلحين الاوبريت ، ولكن « فيكتور ليون » أسرع وكلف محاميه بالاتصال بادارة المسرح والتهديد برفع قضية اذا لم ينفذ العقد المبرم بين موكله وبينهم ، وظهر الفنون والمفنيات وافراد الاوركسترا شعورا طيبا نحو « ليهار » وعرضوا جميعا ان تكون التجارب في غير اوقات عملهم بالمسرح ولكن كل ذلك لم يمنع كلامن « فالتر » و « كراكتزاج » من ائارة العراقل ووضع الصمويات في سبيل تقديم الاوبريت ولم يتمكن « ليهار » من اجراء تجاربه بالاوركسترا الا مرة واحدة قبل حفل الافتتاح وكانت هذه التجربة غير مشجعة على الاطلاق .

وفي الثلاثين من ديسمبر ١٩٠٥ قدمت اوبريت الارملة الطروب لأول مرة وكان نجاحها ساحقا

ويطلق « **البارون زيتا** » Zeta سفير بلدها في باريس رسالة عاجلة ليعمل كل جهده على أن تتزوج الأملة الحسنة من أحد مواطنيها حتى لاتخرج ثروتها من البلاد وتتأثر الخزينة بقصد هذا المبلغ الضخم .

ويقع اختيار السفير على « **الكونت دانيلو** » الملحن بالسفارة ليكون الزوج المنتظر ويلتقي دانيلو بهانا ويتمتعان بمباهج العاصمة الفرنسية ، ويقع « **دانيلو** » في غرام الأملة الطروب وعندما يطارحها الغرام تخبره بأنها تعتقد أنه يحبها طمعا في أموالها فيغضب « **دانيلو** » لما لحقه من اهانة ويكشف عن متابعة الأملة للعب التي تعجب بمسلكه وتخبره بأنها ستحرم من ثروتها اذا تزوجت مرة ثانية وهنا يتقدم « **دانيلو** » بعد أن شعر بأنه لن يتهم بأنه يجرى وراء المال ويطلب من الأملة أن تتزوجه وتقبل « **هانا** » وتخبره بأنها ستحرم من ثروتها بعد زواجها لأنها ستكون من نصيب زوجها الجديد !

ويزيد من مرح الأوبريت قصة غرام ثانية تدور وقائعها بين حرم السفير ورجل فرنسي .

من أشهر الحان هذه الأوبريت لحن « **هانة ماكسيم** » وغنيه دانيلو في الفصل الأول .

ولحن « **فيليا يا فيليا** » وغنية كاتا في الفصل الثاني

أما أشهر الحان الأوبريت فهو بلاشك لحن الفالس

وبعد أن استعرضنا تطور فن الأوبريت والأثر الذي تركه الموسيقى « **ليهار** » فيه اعتقد أنه من الخير أن نقدم موجزا قصيرا لحياة هذا الموسيقار .

### فرانز ليهار

ولد الموسيقار « **فرانز ليهار** » بمدينة كوماروم Komarom بالمجر في ٣٠ أبريل عام ١٨٧٠ وهو ينحدر من أسرة موسيقية ، فقد كان والده قائدا لفرقة الموسيقى العسكرية بمدينة كوماروم كما كان معلما ماهرا اشرف على تلقين نجله الدراسات الموسيقية وسرعان ما ظهرت مواهبه ، وتجلت قدرته على الخلق والابتكار فكتب أول مؤلفاته الموسيقية وهي أغنية صغرة أهداها الى والدته وكان في ذلك الوقت في السادسة من عمره . والتحق بالمعهد الموسيقي بمدينة براغ في عام ١٨٨٢

حيث تلمذ على استاذين من أشهر اساتذة المعهد وهما « **بنينويتز** » Bennewitz و « **فورستر** » Forster وأظهر الفنان الصغير اهتماما كبيرا بفنه وأكب على تحصيل دروسه وفي عام ١٨٨٧ عُرض بعض مؤلفاته على الموسيقار « **أنطون دفور جاك** » الذي نصحه بأن ينقطع لدراسة التأليف الموسيقي . وبعد تخرجه من المعهد عام ١٨٨٨ التحق الفنان الشاب بأوركسترا مسرح مدينة « **البرفيلد** » كمازف أول آلة الكمان ، ولكنه لم يستطع أن يواصل عمله في هذا الأوركسترا أكثر من عام واحد لرغبته الملحة في أن يجد وقتا كافيا للتأليف الموسيقي وبعد ذلك انضم الى الفرقة الموسيقية العسكرية في « **توسونوف** » واكتسب من عمله في الموسيقى العسكرية خبرات كثيرة كان من بينها إتقانه كتابة الألحان الشعبية الهنغارية للفرق العسكرية وكتب خلال عمله في الفرق الموسيقية العسكرية المختلفة عددا لاباس به من المارشات والحاد البولكا والفالس كما طاف بمدن « **بولوا** » و « **تريستا** » و « **بودابست** » كقائد للفرق الموسيقية العسكرية وعين في ربيع عام ١٩٠٢ قائدا للأوركسترا بمسرح « **الندرفين** » بمدينة « **فيينا** » واستمر في عمله بهذا المسرح الى أن اختار « **ميجلر** » نجااح أوبريت « **فيز فرون** » في نوفمبر عام ١٩٠٢ وانقطع للتأليف الموسيقي ومي قدرته البارعة على الخلق والابتكار فان آثاره لم تكن كلها في مستوى واحد من النضوج ولم تخلد جميعها على مر السنين ومن نحو ثسلانين أوبريت كتبها طوال حياته الفنية لايقدم الآن منها الا أوبريت « **الأرملة الطروب** » وأن كانت أعماله التالية لاتزال تلاقى نجاحا لباس به وهي :

- « **كونت لوكسمبورج** » ( ١٩٠٩ )
- « **غرام يوهيمي** » ( ١٩١٠ )
- « **ايضا** » ( ١٩١١ )
- « **فراسكوينا** » ( ١٩٢٢ )
- « **باجاتيني** » ( ١٩٢٥ )
- « **فردريكا** » ( ١٩٢٨ )
- « **أرض الابتسامات** » ( ١٩٢٩ )

وتوفي الموسيقار « **فرانز ليهار** » في ٢٤ أكتوبر عام ١٩٤٨ بعد أن خلدت أوبريت الأملة الطروب اسمه بين كبار الموسيقيين المسرحيين .



## تقديم الأوبريت

### بقلم: المخرج لؤي نيسنار

أوصاته الى قمة المجد . وبظهور هذه الأوبريت ولد ما عرف « بالأوبريت الليهارية » .

وقد كانت موسيقى أوبريت الارملة الطروب ثورية وجديدة بالنسبة لعصرها وحقت نجاحا هائلا عند عرضها في فينا ولندن وباريس ، وفي جميع بلاد العالم تقريبا .

ويرجع هذا النجاح الساحق الذي حققته هذه الأوبريت الى انها ادخلت عناصر جديدة في فن الأوبريت ، فحققت بذلك نهضة ثانية لهذا الفن وطبعته بطابع مميز عرف فيما بعد بالأوبريت الليهارية التي تتميز باستعمال النغم melodie في جمل موسيقية متكررة Leitmotive وبصوت الاوركسترا الطنان الرغد .

وعندما عهد الى باخراج أوبريت الارملة الطروب في دار اوبرا القاهرة قبلت هذه المهمة بسرور بالغ لأنها من أحب الأوبريتات الى نفسى ، وقد سبق أن اخرجتها مرات كثيرة في بلاد مختلفة ومنها لندن حيث قمت كذلك بأداء دور البطل «دانيلا» تمثيلا وغناء .

وقد استهوئنى هذه المهمة لأنها اول مرة تعرض فيها أوبريت من فينا باللغة العربية ، وكنت أنا الذي أخرجتها الى النور ، فاضيفت بذلك لفئة جديدة الى اللغات العديدة التي اخرجتها بها .

وليس هنا مكان وصف العمل الذي قمت به وصفا مستفيضا ، ولكن يهمنى أن أقول ان العمل كان مصدر سرور عظيم لى ، وانى أشكر جميع من اشتركوا معى وساهموا باقبالهم على العمل وتفانيهم فيه على معاونتى في انجاز مهمتى .

وانى أتمنى بصفى متبنى هذا العمل الفنى الذى أخرج الآن لأول مرة باللغة العربية ان يحقق كل النجاح الذى أحرزه في جميع بلاد العالم .

ان كتابة وتأليف موسيقى الأوبريت ليسا بالسهولة التى قد يتصورها جمهور المسرح الذى يستمتع بمشاهدتها .

فهذا العمل الفنى وهو كتابة أوبريت ذات مستوى رفيع لا يكفيه مصدر الهام واحد بل يستلهم وحيه من خمسة مصادر مختلفة هى :

Polyhymnie أى ربة الموسيقى و Melpone أى اله الفناء و Erato أى اله الشعر و Terpsychore أى ربة الرقص واخيرا Thalia وهى ربة الكوميديا التى تربط بين جميع هذه العناصر .

واجتماع هذه الفنون فى باقة متناسقة ذات الوان بهيجة يكون الأوبريت الجيدة ، ويجب أن يكون الفنان المشترك فى الأوبريت ملما بهذه الفنون جميعها اما الموسيقى فيجب ان تكون قبل شئ متنوعة عميقة التأثير ، متدفقة كالنهر الجارى ، نابغة من اعماق مؤلف موسيقى ذى احساس فنى مرهف . فالمؤلف الموسيقى يعتبر بالنسبة للجمهور اهم الشخصيات فى القصة الدرامية الموسيقية . ومع ذلك لا تقل أهمية مؤلفى القصة وكاتبى حوارها عن أهمية مؤلف الموسيقى ، اذ انهم هم الذين يضعون نقط الارتكاز التى توحى للمؤلف بموسيقاه ، وتلهمه عن طريق مضمون السيناريو وشخصيات القصة وتنوع أحداثها وتلونها ، وكذلك عن طريق ايقاع كلمات الاغاني وإيحاءاتها .

وفى سنة ١٨٩٩ كان قد رحل عن عالمنا «يوهان شتراوس» و «كارل ميلوكر» وهما اهم دعائم ما يعرف بالعصر الذهبى للأوبريت ، وبدا عصر الأوبريت الفضية . وسرعان ما برز من بين مؤلفيها «فرانز ليهار» .

بعد ان شق فرانز ليهار طريقه فى عالم الفن ببعض الأوبريتات ، ألف أوبريت « الأرملة الطروب » التى

من هو « توني نيسنار » المخرج النمساوى الذى استعانت به وزارة الثقافة والإرشاد القومى فى اخراج « أوبريت الأرملة الطروب » على مسرح دار الأوبرا ؟ ماذا كان فى خياله قبل حضوره الى القاهرة ، وماذا حقق من هذا الخيال بعد حضوره؟ متى كانت المرة الأولى التى أخرج فيها هذه الأوبريت وما الإضافات التى أضفها عليها ؟ ما العقبات الفنية التى صادفته ؟ وكيف نظب عليها ؟ .. ما رايه فى ترجمة الأوبريتات الى اللغات الأخرى وخاصة الى اللغة العربية ؟ واخيرا ما الصفات التى يجب ان تتوفر فى مخرج المسرح الفئانى ؟

اسئلة كانت تدور فى ذهنى وأنا فى طريقى لمقابله بدار الأوبرا . وكنت شغولاً بمعرفة رايه الخاص فى كل منها ، بصعته خبيراً فى شئون المسرح الفئانى، واحد النجوم اللمعة للمسرح الفئانى بالنمسا ، مهد الأوبريت . وفيما يلى الاسئلة التى وجهتها واجابات المخرج النمساوى عليها :

\*\*\*

• استاذ تونى .. قبل ان ابدا حديثى معك اود ان تتكرم بتقديم نفسك الى القراء ..

— يسعدنى ان التقي بقرائكم .. واقول لهم اننى بدأت حياتى الفنية بعد ان انتهيت من دراسة الدراما والفنشاء والرقص ، وليس قبل ذلك . التحقت منذ ٢٥ عاما بفرقة للأوبريت .. كنت افنى وامثل وارقص . ولكنى كنت طموحا واحاول ان استفيد من كل شيء . وقد اكسبتنى هسبده السنوات الطويلة خبرة عظيمة .. خبرة افادتني كثيرا عندما اشتغلت باخراج الاوبريتات .

ونظام العمل الفنى المعمول به فى اوربا ، من احسن الانظمة التى عرفتها . فهو يضيف الى خبرة الفنان اشياء اخرى لن يستطيع الحصول عليها بدونها . فالفنان فى اوربا يجب ان يصعد السلم درجة درجة .. يبدأ حياته الفنية فى الاقاليم اولا . ولا ينتقل الى مسارح « فينا » الا بعد ان تصقل مواهبه ، وتثبت كفاءته ، وتوسع شهرته . لقد استفدت من هذا النظام كثيرا ، فلم انتقل الى



حديث مع :  
**توني نيسنار**  
 مخرج أوبريت :  
**الأرملة الطروب**  
 يقدمه جلال فؤاد

مسرح الاوبريت في فينا الا بعد ان نضج فهمي اللقيم الفنية . وربما كان هذا النظام هو السبب المباشر في حبي الشديد للرحلات ، واشترائي كمنز وممثل في كثير من الاوبريتات بالإضافة الى الاخراج . ولقد قدمت اعمال : « ليهار » ، و « باجاني » ، و « شترافس » ، و « كالان » .. و « ميليك » ، و « اوفن باخ » ، و « ليوفال » ، و « شوتز » المعاصر ، في كل من : المانيا وبلجيكا واتجلترا وفرنسا وهولندا والسويد والنرويج والدانمرك وسويسرا .

وبالإضافة الى نشاطي في المسرح ، فاني اقدم برامج ثقافية هامة في الإذاعة والتلفزيون ، اقوم باخراجها والتثيل والفناء فيها . وادون اشعر هنا الى أهمية القراءة والاطلاع على اخر تطورات فن الاوبريت . وعندي مكتبة ضخمة تضم كل ما كتب في تاريخ الفن في النما منذ بدايته حتى يومنا هذا .

● متى اخرجت اوبريت « الاملة الطروب » لأول مرة ، وهل جئدت فيه بعد ذلك ؟

— اخرجت « الاملة الطروب » لأول مرة في لندن عام ١٩٥٤ . والاحراج الذي تشهده في القاهرة الآن يختلف كثيرا عن الاحراج الاول . فالاملة الطروب لم تعرض في أى مكان في العالم بهذه المناظر والملابس .. لقد وضعت لهما تصميما جديدا بمناسبة عرضها في القاهرة . في لندن كنت ترى الديكور ثابتا منذ بداية الفصل حتى نهايته ، أما هنا فالمناظر تتبدل ثلاث أو اربع مرات في الفصل الواحد . وتغيير المناظر بهذه الكيفية يتيح لي الفرصة لاجراء تعديلات في « الميزانسين » بطريقة أكثر حيوية . كما انني رأيت ان اضيف الى العرض بعض الرقصات الثنائية الجديدة . وهكذا أصبحت « الاوبريت » غنية بالالوان المختلفة .

● هل يمكن ان اعرف الاسباب التي تدفعك الى التجديد في الإخراج ؟

— في رأيي ان الاحراج يجب ان يساير التطور الزمني والواقعية . فالاوبريت التي كانت تصلح لعام ١٩٠٠ لا تصلح لعام ١٩٦١ . وبقوم الاحراج هنا بدور حيوي هام . فالاحراج وحده هو الذي يستطيع ان يجعل الاوبريت التي كتبت عام ١٩٠٠ تتجاوب مع الحياة والناس في عام ١٩٦١ . والمخرج له حق التبديل والتفسير في ترتيب الموسيقى

والمشاهد ، بل له حق الفاء بعض المشاهد ايضا ان اقتضى الامر ذلك . فغالما كان هناك تطور في المجتمع فلا بد ان يتعكس ذلك على الفن بوضوح .

لقد اضطرت في كثير من الأحيان ان اتناول الاوبريتات المتساوية العالية التي كتبت منذ زمن بعيد بالتغيير لتنشئ مع العصر الذي نعيش فيه . خذ اوبريت « الاملة الطروب » على سبيل المثال .. كان البطل دانيلو يظهر على المسرح ليؤدي أغنية ثم يختفي .. وهذا الأمر يبدو مضحكا في هذه الأيام .. لذلك يضطر المخرج ان يضيف مشهدا قبل دخول دانيلو يعهد لدخوله ، ويعهد لكلام الأغنية ، فيربط بين المشاهد من ناحية ، ويكشف عن شخصية البطل من ناحية أخرى . وفي الماضي كان « الكورال » يقف في جهة والمغني « السوليست » في جهة أخرى والبالية في جهة ثالثة . أما الآن فيجب ان تندمج هذه العناصر في وحدة مترابطة بحيث تخدم الناحية الدرامية التي كانت متقدمة في الماضي .

● هل افهم من ذلك ان اختصاصات مخرج الاوبريت تختلف عن اختصاصات المخرج المسرحي ؟

— نعم .. هناك فرق كبير جدا بين طبيعة عمل كل منهما وتخصصه . والمبالاة لا تحتاج الى توضيح اذا ما علمت ان الفرق بين الاوبريت وبين المسرحية هو اضافة عناصر الموسيقى والفناء والرقص الى نص المسرحية . ولا اعني بالإضافة هنا ان نلصق بالنص هذه العناصر ، وانما ان تصبح كلها اجزاء مترابطة مع احداث المسرحية . ومن اجل هذا يجب ان يكون مخرج الاوبريت ملما بالموسيقى والفناء من دراسة جادة واهية ، ليستطيع ان يعطي الفنانين تعليمات صحيحة ، ويؤدي بنفسه امامهم ما يطلب منهم اداؤه . وهناك شيء آخر مهم ، وهو ان اغلب موسيقى الاوبريتات توحى للمخرج بالميزانسين المطلوب . فمادما يصنع المخرج اذا لم يكن يفهم في الموسيقى ؟ . وقل ان نجد مخرجا مسرحيا يستطيع ان يخرج « اوبريت » بنفس المستوى الذي يخرج به المسرحية . والعبقرية في الاستثناء الوحيد لهذه القاعدة ، فذكور « روث » مدير الفسقة الرسمية في « فينا » — مثلا — يخرج المسرحيات والاوبريتات في مستوى فني واحد ، وهذه عبقرية نادرة دون شك .

● كيف كنت تتصور القاهرة قبل حصولك اليها .. وماذا تحقق من هذا التصور ؟

المرحى قبل ذلك . انها خامات صالحة جيدة  
يمكن ان نصنع منها شيئا جميلا .

### ● ألم تصادفك عقبات فنية أثناء عملك ؟

— بل صادفتني عقبات منها تدريب العناصر التي  
اخترتها ، على الاداء الدرامي وكيفية الوقوف على  
المسرح . وقد ساعدتني خبرتي السابقة كممثل  
ومعنى على القيام امامهم على أداء الشيء كما اطلبه  
منهم ، لأن الشرح في مثل هذه الحالة يستغرق  
وقتا طويلا ومجهودا جبارا . ويمكن اختصاره بهذه  
الطريقة . وقد وجدت من المشتركين استجابة  
وفطنة .

**والعقبة الثانية كانت في تنفيذ الديكور والمناظر ،  
لأنها مناظر جديدة لم يسبق عرضها في العالم . فمثلا  
كان يجب ان نصنع اقراصا مستديرة كبيرة من  
الأسمنت تدور على عجلات لسهولة تغيير المناظر  
خلال الفصل الواحد . وقد اتضح صعوبة تنفيذ  
هذا العمل لأن خشبة المسرح ليست مستوية تماما ،  
وهنا يجب ان اشيد بمجهود « جمال زكي » الذي  
تمكن بفضل اقتراحاته ان ينفذ كل ما هو مطلوب  
للأوبريت من تركيبات هندسية . وقام بتنفيذ  
المناظر الهندسية « على سعد الدين » .**

وبفضل حماسة جميع المشتركين في الأوبريت  
ورغبتهم المخلصة في التعاون والعمل .. تمكنت من  
تلليل جميع العقبات الفنية .

### ● علمت أنك شاهدت أوبريت « يوم القيامة » بمسرح الجمهورية في يناير الماضي .. أريد أن أعرف انطباعاتك عنه .

— لقد لاحظت في الأوبريت العربي أن الاغاني  
معزولة عن أحداث الرواية وليست جزءا من  
الموضوع ، يتأخر العرض المسرحي اذا استغنيا  
عنها . أما في « الأرملة الطروب » وفسيرها من  
الأوبريتات الأوربية فنجد العكس ، حيث تكمل  
الاغنية أحداث الرواية وترتبط بها ألقى الارتباط .

### ● هذه هي المرة الأولى التي تخرج فيها « الأرملة الطروب » باللغة العربية ، فهل كانت اللغة تمثل عقبة أمامك ؟

— لم تسبب اللغة أية متاعب في الإخراج . وإنما  
كانت العقبة الكبرى في البحث عن الكلمة التي توافق

— لقد اعتدت قبل زيارتي لاي بلد اجنبية ، أن  
أقرأ عنها بتوسع ، لاكون لنفسى صورة واقعية عنها ،  
فمثلا قبل حضوري الى القاهرة كنت أعرف أين  
الاهرامات والاورا والجوامع ، وبعض الكلمات  
وحروف وارقام باللغة العربية .

### وكنت أتصور قبل حضوري أنني لن أجسد مسارح كبيرة معدة بالأجهزة الفنية ، تساعدني في إخراج عمل ضخم اعتسسر به .. وقد أخذتني الدهشة عندما وجدت أن مسرح الأوبرا به كل الإمكانات والاستعدادات .

كنت اعتقد أنني سأجد صعوبة في التفاهم .. وان  
الترجم اذا لم يكن على قسط واغر من الثقافة  
الفنية فلن أستطيع أن أحقق كل ما أريده .. وعندما  
حضرت وجدت أن السيدة « ليلى جاد » المترجمة  
التي اختارتها الوزارة لتعاونني في عملي على قسط  
كبير من الثقافة والعلم .

كنت اتوقع أن أجد هنا فرقة للأوبريت ، مدعمة  
بمناصر فنية ذات كفاءة وخبرة سابقة في هذا  
المسارح .. كانت المفاجأة أسمى من أن احتملها .  
واعتقدت في الأسابيع الأولى أن أوطئ « الأرملة  
الطروب » لن يرى النور . ولكن بفضل الوقت جميع  
لى أن تحت يدى خامات جيدة لديها كل الرغبة  
في العمل . الجميع يد واحدة . يقدرسون المسؤولية  
الضخمة الملقاة على عاتقنا .

### ● قضيت بيننا الآن حوالى ستة اشهر . هل كانت هذه الفترة كافية لإخراج الأوبريت على أكمل وجه ؟

— لقد وصلت الى القاهرة في اكتوبر عام ١٩٦٠ ،  
بناء على طلب وزارة الثقافة للاتفاق على إخراج  
الأوبريت . ثم عدت الى القاهرة مرة ثانية في يناير  
١٩٦١ لأبدا العمل الذي اتفقتنا عليه . وسافرت  
الى بلادي في مايو وعدت مرة ثالثة في اول سبتمبر .  
واعتقد ان الفترة كانت كافية . ولكن أرجو أن تعلم  
أننى لم أبدا الإخراج منذ وصولي في يناير . فكما  
سبق أن قلت لك لم أجد فرقة معدة للأوبريت .  
وكان واجبي الاول أن أبحث واختسبر العناصر  
الفنية التي تحتاج اليها الفرقة . غير أن العناصر  
التي وجدتها لم يسبق لها أن مارست العمل

— أنا لا أفهم ما يقال بالعربية .. إنما لاحظت أن رنتها تناسب الموسيقى وتنسجم معها . خاصة إذا كانت كلمات الأغاني باللغة العربية القصوى .

### ● هل يمكن أن نعرف التطورات الحديثة التي دخلت على فن الأوبريت ؟

— في أوائل هذا القرن كان الأداء الدرامي ضعيفا في الأوبريت .. وكان الفن لا يهتم بشيء سوى أداء الأغنية ، أما الآن فالأداء الدرامي له أهمية كبرى . وقد أضاف معهد « ماكس رينهارت » للتمثيل — وهو أشهر معهد للتمثيل في أوروبا — فصلا لتعليم الموسيقى والفناء ، للفنانين الذين يرغبون في العمل على مسارح « الأوبريت » .

ولعل الموسيقى كانت أهم شيء في الأوبريتات الكلاسيكية . أما الأوبريتات المعاصرة فتتجه نحو الواقعية . في الماضي كانت الموسيقى والأغاني تكتب أولا ثم تنسج حولها القصة . أما الآن فيجب أن تكتب الرواية المسرحية أولا بحيث تكون مشاهدتها متوافقة ثم يجتمع المخرج ومؤلف الرواية ومؤلف الموسيقى لوضعها في الصورة النهائية .

\*\*\*

وهكذا أجاب المخرج النمساوي توني نيسنار ، على كل أسئلة في دقة ووضوح ، وقبل أن أفادته وجه سؤالاً إلى القراء والجمهور العربي عامة .. هل نجحت في تقديم أوبريت « الأرملة الطروب » بصورة توضيحية ؟ وكل ما يرجوه أن تكون الإجابة في صالحه .

الموسيقى . فإذا كانت أمامي نغمة طويلة ، كان لا بد أن نجد لها الكلمة المناسبة . اللغة ليست عقبة أبدا . لقد قدمت « الأرملة الطروب » باللغة الألمانية في كثير من الدول التي لا تعرف الألمانية ، وكانت الأغان الهامة فقط تؤدي بلغة أهل البلد .

واعتقد أيضا أن اللغة لا تقف عقبة أمام الفنانين أنفسهم . لقد حدث أن طلبت منى حكومة « السويد » أن يخرج لهم « الأرملة الطروب » باللغة السويدية ، وأن اشترك فيها مع زوجتي السيدة « دولوريس لينج » في أدوار البطولة . وبعد أن انتهى العرض بنجاح طلبنا ملك السويد ليهتنا على هذا العمل . واخذ — طبعاً — يتحدث باللغة السويدية . وكانت معجزة كبرى له عندما علم أننا لا نعرف حرفاً واحداً من اللغة السويدية ، وإنما كنا نقوم بأدوارنا من واقع النوتة الموسيقية فقط .

### ● هل يتأثر عرض الأوبريت عند ترجمته إلى لغة أخرى ؟

— لا اعتقد ذلك ، فقد ترجمت « الأرملة الطروب » إلى لغات كثيرة ونجحت . فالترجمة الحرفية ليست ضرورية ، إنما المهم المحافظة على جو الرواية وروحها والمشاهد العاطفية أكثر للمشاهدين حساسية ، ولا تحتاج إلى الترجمة الحرفية ، إلا المشاهد العاطفية يجب أن تنسجم مع أحاسيس أهل البلد ، واستعمال الألفاظ نفسها التي يستعملونها عادة في مثل هذه المواقف أمر حيوي وهام .

### ● ما رأيك في « الأرملة الطروب » بعد تعريبها ؟





# ... مع المايسترو النمساوي

## ادوارد شتراوس

تفجيع أهم - درسوا الموسيقى سرا وبدون علم  
أيهم \*

وكانت مفاجأة كبرى عندما أعلن « يوهان شتراوس » - الابن الأكبر - عن حفل موسيقى لمؤلفاته في أكبر صالات فينا \* وأقسم الأب أن يفعل المستحيل لإلغاء هذا الحفل \* وأخيرا هداه تفكيره إلى استئجار مجموعة من الفوغاه لأحداث شوشرة خلال عزف الموسيقى \* وعندما ذهبوا إلى هناك واستمعوا إلى الموسيقى ، اندمجوا معها ، وغاب عن بالهم الفرض الأساسي الذي من أجله حضروا في هذا الحفل \* واقتنع الأب بعقوبة ابنه وموهبته وصغحه عنه ، بل توقع له مستقبلا باسما ، وأعلن أن موسيقاه ستملأ الدنيا ويصبح اسمه على كل لسان .

أما « يوسف شتراوس » - الابن الثاني - فقد انصرف نحو دراسة الهندسة ليلته إلى الابتكار والاختراع \* غير أنه لم يتم دراساته بناء على رغبة أخيه الأكبر ، فقد ألح عليه أن يترك الهندسة ليساعده في شئون الموسيقى ، بعد أن اتسعت شهرته وملأت

يقيم في القاهرة الآن « ادوارد شتراوس » المايسترو النمساوي ، بناء على دعوة من وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ليقود أوبريت « الأرملة الطروب » يدور الأوبرا خلال هذا الشهر \* وادوارد شتراوس من عائلة شتراوس التي اعترف لها العالم أنها أحسن من كتب في نموذج الفلاس \*

وعائلة شتراوس لها تاريخ حافل وقصة طويلة بدأت في أوائل القرن التاسع عشر ، عندما التحق عازف السكمان « يوهان شتراوس » - الأب - بأوركسترا صديقه « لانز » الذي كان لا يقدم سوى الفالسات والبولكات في ذلك الوقت ، ثم انفصل يوهان شتراوس عن صديقه لانز وكون فرقة موسيقية باسمه ، بدأ بها عهد فالسات فينا المعروفة \*

ولم يكن « يوهان شتراوس » يريد لابنائه الثلاثة أن يشتغلوا بالموسيقى \* بل لم يكن يريد لهم أن يتعلموا الموسيقى \* ولكنهم - رغم ذلك وبفضل

الأناف ، وأصبح لا يقوى على تأليف الموسيقى وقيادة الأوركسترا .

وتولى « يوسف شتراوس » قيادة الأوركسترا بالتناوب مع « يوهان شتراوس ، الابن » ولكنه لم يكتف بالقيادة بل انصرف إلى التأليف الموسيقى أيضا . وكانت مؤلفاته الموسيقية لا تقل عن مؤلفات أخيه الموسيقية من حيث جودة التأليف ، وإنما كان الاختلاف بينهما من حيث الأسلوب والمعالجة . وقد اتجه « يوهان شتراوس » الابن إلى التأليف في نماذج الأوبريت والبوكا والفالس ، وهى مؤلفات موسيقية خفيفة مرحة تنسجم مع طبيعة المرحلة . بينما اتجه « يوسف شتراوس » إلى التأليف في نماذج الأغنية الجادة وموسيقى الصالون . مؤلفات جادة عميقة مستمدة من طبيعته الجادة .

في ذلك الوقت كان « ادوارد شتراوس » - الأصغر - يعد نفسه للعمل بالسلك الدبلوماسى . ولكنه تحول عن هذا الاتجاه بناء على رغبة يوهان ويوسف ، وتفرغ لقيادة الأوركسترا وبرزت مواهبه في هذا المجال .

و « ادوارد شتراوس » الذى سيقود أوبريت « الأرملة الطروب » بداد أوبرا القاهرة ، حفيد ادوارد شتراوس الأخ الأصغر . [ ينظر جلاساته الموسيقية مبكرا وأجاد العزف على آلة البيانو ] و « الكمان » وبعد ذلك التحق باكاديمية ميسا للموسيقى حيث درس آلة « الكورنو » وتخصص في فن القيادة .

وقد رأت الأكاديمية أن تستعين « بادوارد شتراوس » بعد حصوله على الدبلوم ، فى تدريس مواد الموسيقى النظرية وأعداد الخنئين للشرح الفئائى . واستمر في هذا العمل حوالى عشر سنوات، كان يقود خلالها بعض الحفلات الموسيقية حتى بداية الحرب العالمية الثانية .

وفي عام ١٩٤٥ عاد « ادوارد شتراوس » إلى مزاولته نشاطه الموسيقى مرة أخرى . ولكنه أراد أن يتفرغ لقيادة الأوركسترات فقط . وأصبح ضمن قيادة أوركسترا فيينا السيمفونى ، وأوركسترا فئائى الموسيقى ، ومسرح الأوبرا الشعبى . كما قام أيضا بجولات كثيرة في اليابان وأمريكا الشمالية وأغلب مدن أوروبا .

والسر الغريب في حيلة « ادوارد شتراوس » والذى لا يعرفه أحد حتى الآن والذى ندينه هنا لأول

مرة أنه كتب حوالى ستين مؤلفا موسيقيا في نماذج الأغنية الجادة و « السوناتا » وموسيقى الصالون . غير أن هذه المؤلفات الموسيقية لم تشر باسمه ، وإنما نشرت باسم مستعار . والسبب في ذلك ، أن الناشرين يصرون على أن يكتب لهم مؤلفات موسيقية خفيفة لأنه من عائلة « شتراوس » ، ويعتقدون أن هذه العائلة أحسن من يكتب في هذا اللون وهو من ناحية أخرى لا يستطيع أن يكتب فالسات او بولكات لأن النقاد سيقدرونها دائما بروائع أجداده . ولم يكن أمامه سبيل سوى نشر مؤلفاته الموسيقية الجادة باسم مستعار على أن لا يعلن نشرها عن اسم مؤلفها الحقيقي إلا بعد وفاته .

وعندما قابلت قائد الأوركسترا ادوارد شتراوس بداد الأوبرا قبل بدء تدريباته مع أوركسترا القاهرة السيمفونى ، على الحان أوبريت « الأرملة الطروب » طلبت منه أن يجيبني على بعض الأسئلة ، ومنها الصعوبات الفنية التى قابلته منذ أن تولى هذا العمل . قال :

« إن تركيب الكلمات العربية على الموسيقى ، هى الصعوبة الكبرى التى صادفتني ، إذ هناك فرق كبير بين رنن الألفاظ الألمانية وبين رنن الألفاظ العربية . واختيار الكلمة المناسبة التى تعطى المعنى الصحيح والآداء السليم ، والتوافق بينها وبين الموسيقى أمر بالغ الصعوبة . هذا بالإضافة إلى ضرورة فهم الجماهير للكلمات التى تؤدي عمل المسرح .

وربما يكون هذا هو أنسب وقت لأن أوجه فيه كلمة صريحة إلى الجمهور ، أنني أرجو أن يتسامح قليلا أن وجد أن الكلام في بعض الأجزاء غير واضح . لأنها كما أعلم ، أول تجربة لتركيب كلمات عربية على موسيقى عالية . وأنتى على يقين من أن استمرار هذه المحاولات والترجمات العربية ستؤدي في نهاية الأمر إلى نتيجة طيبة يرضى عنها الجميع . كما أرجو أن يتسامح الجمهور أيضا أن وجد ضعفا في الأداء الدرامى لبعض الفنانين نظرا لأنها المرة الأولى التى يقفون فيها على مسرح » .

وانتهزت الفرصة لاستطلع رأى المايسترو في أوركسترا القاهرة السيمفونى بعد أن عمل معه هذه الفترة الطويلة فقال :

« في الواقع لم يكن لدى أى فكرة عن أوركسترا القاهرة السيمفونى قبل حضورى إلى القاهرة .

للمعسكر الثاني ، بينما تميل الغالبية الى موسيقى  
المعسكر الاول » .

ووجدتني بعد ذلك اوجه للمايسترو هذا السؤال  
التقليدي عن الموسيقى والأغنية العربية فقال :

« ان معلوماتي عن الموسيقى الشرقية قليلة ...  
عرفتها خلال دراستي في الأكاديمية » وقد لاحظت ان  
الموسيقى العربية متأثرة الى حد بعيد بطريقة الكلام  
باللغة العربية ، ولكن تقيلتها وارتحت اليها . كما  
انها ليست بدائية من الناحية الهارمونية .

انني اتحدث هنا عن الأغنية العربية لأنني لم  
استمع الى قطعة موسيقية عربية واحدة طوال مدة  
الامني هنا . لقد حاولت مرارا ان استمع الى اذاعة  
القاهرة او اشاهد التلفزيون ، فلم تصادفتني قطعة  
موسيقية واحدة . وانما كنت استمع دائما الى اغاني  
لا حصر لها . والغنية الوحيدة التي صادفت هوى  
في نفسي اسمها « نجاة » لأن اغنيتها كانت تنفرد  
بالتلون والتفسير .

ان كل ما تجمع في ذهني من معلومات عن الأغنية  
العربية ، أنها تعتمد على الجملة الموسيقية الواحدة ،  
وتكرارها مرات ومرات ، رغم أن هذه الجملة قصيرة  
ولا تجعل كل ذلك ، والفرق بين الأغنية العربية  
والأغنية الأوربية هو أن الجملة الموسيقية في الأخيرة  
أطول نسبيا ، وتنتقل من مقام الى مقام في سهولة  
ولا تعتمد على التكرار » .

وهنا سمع « المايسترو » إشارة بدء التدريبات ،  
فاستأذن في الانصراف على أن نلتقي مرة أخرى عند  
عرض الأوبريت .

« ج.ف »

وكنت أخشى دائما ألا أجد العناصر الموسيقية التي  
تساعدني في مهوتي . ولكنني ارتحت تماما بعد أن  
حضرت الى القاهرة ولست بنسى كفاءة لودكسترا  
القاهرة السيمفوني .

والواجب والأمانة تقتضي أن أكون صريحا لا  
مجاملا . ان وجود جنسيات كثيرة داخل الأوركسترا  
تضعف من وحدته . إذ لا بد أن يكون أعضاء  
الأوركسترا أسرة واحدة . وهذا لا يأتي إلا بمرور  
وقت كاف على هذه الأسرة لغلق الترابط والوحدة  
.. الأوركسترا يمتاز بجودة الأداء ، وانما عدم  
وجود الترابط والوحدة تقلل من القيم الصوتية  
الجماعية . والأمانة التي أتبتها لمصر - في هذا  
الشان - ان تحصل في يوم من الأيام على لودكسترا  
كامل من العرب ليكتمل تربطه » .

ولم أجد مقرا من أن أسأل المايسترو « ادوارد  
شتراوس » عن الاتجاهات الموسيقية المعاصرة في  
بلاده ، لأنني أعلم أنه لا يميل الى الموسيقى اللامقامية  
atonal المعاصرة فقال :

« هذا موضوع كبير .. ولكنني سألتخصه في  
كلمتين . يوجد عندنا معسكرين بينهما خلاف  
شديد . معسكر الموسيقى المقامية tonal  
ومعسكر الموسيقى اللامقامية . وللأسف الشديد فإن  
شهرة المعسكر الثاني تفوق شهرة المعسكر الأول .  
انك لا تسمع عن مؤلفين موسيقيين في المعسكر  
الأول ، بينما تلمح أسماء كثيرة في المعسكر الثاني  
من بينهم « هاوارد » ، « شونيرج » ، « برنارد ايك » .  
ومع ذلك فإن عددا قليلا من الجمهور يتحمس



التص الكامل لأوبنريت

۱۰۰ : فیکو زاموس و بوسیر

۴۰ : فرض لیهار

مرکز : عبد الرحمن الحمادی

ج : : توفیق نیسنار

### ۲۰ : کامل یوسف

التحديلات في النص وعرض المؤلفات

من وضع : توفيق نيسنار

## المحاور والامتناعات

تمرب : كامل يوسف

وہابیوں نے یورپی تاجروں کو  
دولتِ روس سے لے کر

● سوني ايڤسٽون  
● پائيه

یورپی تاجرونیو



# شخصيات الازهرية

## يؤدي الدور :

اميرة كامل - رجينا يوسف  
كتعان وصفي  
رتيبة الحفنى - منار ابو هيف  
يوسف عزت  
يوسف صباغ - امين فكري  
محمد نصار - خميس صبحي

زوجة السفير  
سكرتير السفارة  
الارملة  
نبيل فرنسي  
نبيل فرنسي  
نبيل فرنسي

## الشخصيات الفنية :

فالتسين  
النيل دانيلو  
هنا جلافاري  
كاميل  
كاسكادا  
سان بيروش

## الشخصيات التمثيلية :

سفير مونتغرو في باريس  
قنصل مونتغرو في باريس  
زوجة القنصل  
مستشار السفارة  
روحة المستشار  
ضابط بالمئات  
زوجته  
حاجب السفارة  
حسين رياضي  
عباس يونس  
زيزي مصطفى  
احمد شكري  
نوال ابو الفتوح  
عبد المنعم بسيوني  
آمال زايد  
لطفي عبد الحميد

البارون زيتا  
بوجدانوفتش  
سيلفينا  
كروموف  
اولجا  
بريتشيتش  
براسكوفيا  
فيجوس

## الشخصيات التمثيلية الراقصة :

لولو  
دودو  
كلوكلو  
فرو فرو  
مارجو  
جوجو  
غواني بحانة مكسيم  
فرقة باليه سونيا اينانوفنا

## الشخصيات الاضافية :

راقصات وراقصون من اهل السفارة ومجتمعات باريس ، موسيقيون ، خدم واتباع

وجودان : يعني سيادة السفير التي مش حامى  
زيتسا : آنا مستخرج من الناحية دى .. مرانى والحمد للممثل  
أعلى في حسن الاخلاق شوف بنفسك باين عليها الحيا  
الزاي وهي واقفة تتكلم مع السيد كاميل

فالتسبين : هندي كلام مهم عايزه أقولها لك  
كاميل : ده يوم المتي

فالتسبين : مش دلوقت .. بعدين لما نبقى لوحدها .. يكتب ايه  
ع الروحة بتاعتي ؟

كاميل : بالكتب الحاجة التي عايزه أقولها لك ومش مدياني  
فرصة .. « احبك »

زيتسا : فالتسبين يا عزيزي

فالتسبين : فيه حاجة يا عزيزي ؟

زيتسا : مازعيش مني اذا كنت باندخل في اختصاصك .. انما  
مش يصح تشوّل ايه التي اخر مدام هنا لفاية دلوقت ..

فالتسبين : ابرك يا عزيزي

وجودان : هي مدام هنا .. الاملة الغنية .. حشرف العفلة ؟  
زيتسا : اى نعم .. دى متاوده ديبلوماسيه من هندي

وجودان : اه فهمت .. يظهر سيادة السفير بيمنر على العشرين  
 مليون التي عندها

كاسكادا : شترين مليون .. الله الله

سان-بريوش : شترين مليون .. يا حلاوة يا حلاوة

بريتشيتش : يقولوا انها جايه تتفسخ في باريس .. ويمكن تشوف  
لها هريس

كاسكادا : هي تاوية تجوز من باريس ؟ الله الله ..

سان-بريوش : من باريس ؟ يا حلاوة يا حلاوة

زيتسا : ايوه .. ده التي آنا خاف منه



## الفصل الأول

### سفارة مونتغرو بباريس

الكورس :

نصالوا يا فانتاني

دهيرة الفسالي تنادينا

انقام العالسي طافت علينا

يتقدم حناها وجمالها اليها

نصبالوا يا فانتاني

دا التزم لهفة وحسين

واشساق العاشقين

نصالوا نرفعي سوا

( لصيق من الجميع مصحوب بكلمات استعسان )

الجميع : نرافو .. نرافو

كاسكادا : لعلقة من فلككم هندي كلمة مدي أقولها ..

آنا باسم المصوين احبي داعينا

واشكر والول يا يارون

والصبر الليلة التين

والاحباب حوالينا

في صبة اليسارون

تشرب نغيب اليسارون

في صبة اليسارون

تشرب نغيب اليسارون

آنا قلبى سعيد بطني

والتيبسا مش سايماني

واللييلة عبيد بيمني

والجسد بعزّه كساني

وبصتي مسفير ليلادي

دهيتكم للعفلة دى

هنني يا آساني السمرود

عبيد ميلاد الاميسر

يا هناا والنهارده عيد سعيد

فرحان يا بلدي العزيز

آنا وجهه وطني الجديد

« مونتغرو » في باريس

يا هناا والنهارده عيد سعيد

فرحان يا بلدي العزيز

هو وجهه وطني الجديد

« مونتغرو » في باريس

زيتسا : اشكركم يا سادة .. وحا ابلغ حاكم البلاد الكريم ..  
آنا ذكرناه في ليلة عيد ميلاده العظيم بكل محاني السواد  
والحب والتكريم .

الجميع : يعيش .. يعيش .. يعيش ..

كروموف : أولجا .. شايف عينيكي زايته ع الرجاله

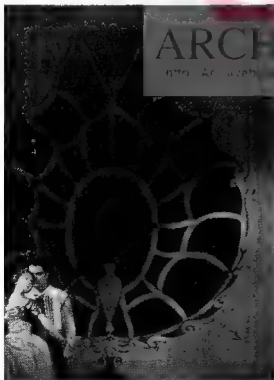
أولجا : من فلكك

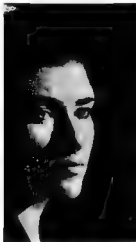
كروموف : بلاش الحاجات دى .. ما يصحش

أولجا : أوعي كده سييني

كروموف : آنا ماسطكيشي نيمي لحد .. قاهمه ولا لا

زيتسا : السيد مستشار سفارتنا طبعه حامى قوى





● مبار ابو حبيب ●

● كمال وصفي ●

● ربيعة الحمصي ●

كاميل : لا يا غسبراصي  
انتى احلى امالى .. واحلاى  
فالنسي : ابعد منى ارجوك تسيبى  
انا زوجة حياتى شريفة وفرايم حوام وياك  
منى عازله اسمع تاني منك كلمة احوالك  
الغسبراصي انسا ها التسيب  
وانسى اللى كان ويسب  
منى تسيب انسا عيش ايامك  
ولا عساوزه تصود اعلامك

اتسا فرحى انطوى  
مع زمين الهوى  
وحبيسة الفسرام  
الى زيمي حرام  
الفاى فات والسياء  
وانسى فرحه والسياء  
الفاى فات والسياء  
وانسى فرحه والسياء  
ده لبيب يبرى فى القلب  
..... لبيب الحب  
..... والحب  
..... ده نثار  
والناس تضاف من التار  
احرب صايا سيب التار

كاميل : انا عارف اناك زوجك  
دى يصعبه مالهش فايدة  
ولذا كان املى يا غرامي  
فلى ح يصبه ينادى  
معتزله لكن منى فادر  
ومايش ح الحب اوامر  
منى ممكن اتوله معالى  
ويقول لك انا احوالى  
ولذا املى انطوى  
وشياين انطوى  
ح ينبه الهوى  
لحبيباتى دوا  
الغسبراصي : فالنسي :

براسكوليا : بنت فلاحه .. ابوها كان يستلب باليمين والشمال  
.. تتجوز واحد من اكبر الاثنا .. بتغير القصر .. ويادوب  
بعدي مليا اسبوح .. والراجل ياخذ مضيه ويموت ويلوب  
لها الثروة دى كلها .. تسه فى الدنيا ناس فيهم الخير ..  
ربنا : انتهت الاستراحة يا سادة  
( الجميع يخرجون مع موسيقى الرقص مارتينا ساويريرش  
وكاسكادا )

سانبريوش : مشرين مليون ..  
كاسكادا : سانبريوش ..  
سانبريوش : فيكونت ..  
كاسكادا : انتى بتشغل على الامرلة ؟  
سانبريوش : ودى عازله كلام .. بس ترفى بي هي  
كاسكادا : منى ممكن خاللاتى احسن منى .. انا اللى حاكسب  
( يخرجان )

زينا : منى لازم ابدا مدام هنا تتجوز حد من اهل باريس ..  
المشرين مليون بتوماه لازم ياغلوا فى البلد .. احنا احق  
بالتركة .. جواز مدام هنا قاصية وطنية  
( ينصرف الجميع .. ما مدا اولجا وكروموف )

كروموف : اولجا .. بتبعضى اين  
اولجا : هو فيه حد هنا مشان ابعضى له  
كروموف : منى مهم .. انتى دايجا تبعضى  
( يسبحها ويخرجان من الصدر )  
( تدخل فالسين وكاميل )

فالنسي : اتصال هنا .. مايدش هنا  
كاميل : اليوم ده كاتى نغم فى السما  
فالنسي : فى كلمة حا قولها ونشى  
فالنسي : انا اللى عاوز اقول كلمة  
فالنسي : ارجع .. ارجع ده الوهم لى ولهيب  
كاميل : وهم جميل انا عايش فيه ونشونه تسكر فلوب  
فالنسي : وليه تجزى ورا ابوهاك  
راج كسل اللى بيتش  
كاميل : وانتى  
فالنسي : اتسا عازله عروستك







دابلو : هتي .. هتي .. من غير دوشه يا پناټ .. احبنا  
جايين هئا في مهمة سرية ..  
الموٽي : في الساعة دي .. بعد نص الليل  
دانيلو : امال .. يعني كده .. شخصية مهمة .. الوطن  
ما يستغاثي عني لا ايل ولا بهار اديني جيت ايه .. امال  
فين الوطن اتلي عاوزي .. ياه .. دعائي بتلك

\*\*\*

طول النهار تيمان وياه  
لازم ارنج ف الليل معاه  
الافى فيه صنف العنان  
وبعدا ازوغ على طول  
طول النهارده غير معقول  
او حسد تاني يفسد  
كتر الكلام عندي معقول  
تعلي فسوق بفسها  
يصى حاجه منها  
تزمي اجازة عرسية  
اروح ملهى مكسيم  
للبنسات الحلوين  
مارجو .. فرو فرو .. كلوكلو  
ويسسارووني بالحب  
ونفسي ميسسوطين  
انا امشي البسات  
مارجو .. فرو فرو .. كلوكلو  
ويسسارووني بالحب

وطني فين هو وطني  
واتا بصفتي دبلوماسي  
محتاج للبيس يا وطني  
الساعة واحدة اتاف الكتب  
اصل الحقبة الشغل الرسمي  
وان كان تقرير مطلوب بغير  
عشان انا دبلوماسي  
تلقى الاوراق قدامي  
لكن مش ممكن قلبي  
من كتر الشغل ده كله  
ولمسا يجي الليس  
واحي راحة ويميل  
نولو .. نودو .. جوجو  
اللي ينسوني متابعي  
نرفس دايرين دايرين  
وادلهم والفسول  
نولو .. نودو .. جوجو  
اللي ينسوني متابعي

يحاول الرقص مع الغنيات فلا يفلح .. البنات ينصرن  
.. يخرج داسو

يخرج بحرس احباج ليجيد بعض قطع الملابس التي  
حبيب داسو اسم السعد السابق )  
بحرس دانيلو .. دابلو .. داتيسلو .. واتا ها اجيبهم  
داتيسلو فين .. سي .. لفتنا الكسوة فاضل الجنة ..  
هذ داسو

بحرس : التيشيمية

دانيلو : اديني جيت يا سي بيجوس .. فين امال السيفر بتاعك؟  
بيجوس : اصله بعد اذن السيادة مشغول جيتن مع مدام هنا ..  
دانيلو : مدام هنا ؟ مدام هنا جلاغاري ؟ هي هنا ؟ ايه ولا  
يهم .. قل لي يا بيجوس .. ايه بلي المهمة الخطيرة اللي  
عاوزي فيها ..

بيجوس : اللي فمته ان الحكاية فيها توفير فلوس  
دانيلو : توفير ؟ انا ؟ ها ها ها .. انا قادر ابعث معش لكن  
توفير لا .. ها ها ها .. انا ما اسمعش للتسفير بجزر  
مضايا ..

بيجوس : نقول له .. وتقول له بالثرة انك وصلت  
دانيلو : لا يا بيجوس .. ما تيلفوش دلفت .. مش عارف ..  
فيه حاجه كده عاليه دعائي

بحرس : قول كلام غير ده  
دانيلو : صحيح

بحرس : م اللي بتقريعه  
دانيلو : تعرف لو يعلوا الحبيب برفسه ما يكلفنيش .. ها ها ها  
عزيزي بيجوس .. تعال هنا .. اه يا بيجوس يا عزيزي ..  
دي رابع ليلة ما دقتش فيها طعم النوم .. سهر سهر على  
طول .. اه يا عزيزي بيجوس .. انا خلاص .. عيني غلقت  
.. ما مدتش فادر الخنجر .. لازم اربع جيتي شوية عشان  
اتعمل ..

بيجوس : باين سيادتك ملودج جيتين .. ع العموم مش حادي  
خير انك شرفت الا فدام شوية ..  
دانيلو : شوية صغيرة بس .. بزمي على الاقل ثلاث اربع  
ساعات نوم



● اميرة كامل ●



● نوال ابو الفتوح ●

● ليزي مصطفى ●





● حسين رياض ●

بيجوس : خلاص نام  
 دانيالو : فين ؟ مني شايف هنا مكتب  
 ليجوس : مكتب .. آه قصد سرور  
 دانيالو : لا مكتب .. آنا اصلي اول ما اشوف مكتب قدامي لروح  
 في النوم على طول  
 بيجوس : فيه هنا كتبه صغيرة تقدر تستريح عليها  
 دانيالو : انت بنى آدم يا بيجوس .. فشان  
 بيجوس : طب ما آنا عارف ( يمز الكتبة مرما اشسودة اطفال )  
 تشه نام .. وادبكتك جوزين حمام .. منه هوه ..  
 ( فجأة عاسا ) آلا على فكرة .. ده بياينه نام .. اصحي ..  
 اصحي اما الفولك .. دانيالو يستيقظ ) ولا مؤاخذه يعني  
 .. اسمها ايه البنت الطولو .. اللي مستوية خالص دي ..

دانيالو : لولو  
 بيجوس : لولو .. ( يعني في تشوة ويهر دانيالو يصف .. )  
 دانيالو : ( يستيقظ ) جري ايه يا جديج انت مالميني اتام ..  
 ليجوس : حاض ( يبتعد محددا نفسه ) اهي دي الصلوات ولا  
 بلاش .. الواحد يقرشها قرش .. آه ياني ..  
 ( يهرج ليجوس .. يستغرق دانيالو في النوم .. تتدخل  
 فالسين وكاميل )

فالسين : المروحة بتاعتي مش لافياها .. دور عليها .. لازم  
 نلاقيها .. انت ناسي انك كاتب لي عليها « احبك » .. وآنا  
 زي ما انت عارف ست شريفة .. لازم تجهبها من تحت  
 طماطيق الاراضي ..  
 ( تصرف فالسين ويبتي كاميل )  
 كاميل : ادور عليها ..

( يبدأ البعث ويستخدم مكتبة دانيالو الذي يستيقظ )  
 دانيالو : ايه ثاني .. مالمينيون نام ..  
 كاميل : لا مؤاخذه  
 دانيالو : سبيون نام بلي ..

كاميل : الله .. هو انت ما تغاليتش في فروحة خريمي ..  
 دانيالو : اما عجيبه .. بلي تصعيني من حر النوم عتسك  
 تسالني سؤال يايع زي ده .. الغايل فيها ازاي ولنا بايم  
 يا حضرة ؟ الغسل خليتي استريح شوية .. شوية صغيرة  
 .. يا دوپ ثلاث اربع ساعات ..

كاميل : طب نام .. نام .. الااي المروحة دي فين يس ..  
 ( يهرج كاميل ويرم دانيالو وهو يعم بالنوم )  
 دانيالو : لولو .. دوو .. دوو .. جوجو .. فروفرو  
 ( يتشاهب ويستغرق في النوم .. يدخل كاسكادا وسنان  
 بريوش )

كاسكادا : اسمح لي الفولك بصراحة .. آنا خلاص .. قطعت  
 كل صداقة مع الستات اللي افرهم .. مش فامسل غير  
 واحده بس مجبوذة .. ودي يرهبه حا اخلي منها ..  
 عشان اقدر اتجوز مدام هنا ..  
 سان بريوش : آنا كمان كنت سمحت لنسي اعمل صداقة مع واحدة  
 متجوزة .. لكن حا اطيرها شان اقدر اتجوز مدام هنا ..  
 دانيالو : هشي ..

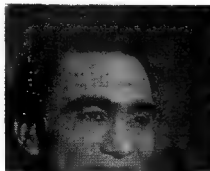
كاسكادا : انت طمعان في فلوسها .. مش مكسوف من نفسك ..  
 سان بريوش : آنا طمعان في الفلوس ما اكترش .. اما المصيبة ان  
 انت كمان طمعان فيها بس من غير كسوف .. وده الفرق  
 بيننا ..

دانيالو : هشي ..  
 كاسكادا : انت تتزق كده ليه ؟  
 سان بريوش : مش آنا .. انت اللي بتزق  
 دانيالو : هشي ..  
 كاسكادا : ما تزقش ..  
 سان بريوش : انت اللي بتزق مش آنا  
 ( يخرج كاسكادا وسنان بريوش )



● رجينا يوسف ●

● يوسف عزت ●



داييلو : حبة هدوء ياناس .. حللوا الواحد يعرف بمسلسل  
 له كام ساعة كده ..  
 ( يستقرق في اليوم تدخل ها بحدوها ارملة رجال )  
 المرحيل : كامان رفصة واحدة .. كامان رفصة واحدة  
 هيا : من فضلكم حللوا غنى ثوية .. لازم استريح يا لا  
 انظروا ..  
 : يصرف المرحل .. ها تنج الى اليسار !  
 الف .. الرقص ده آخر نصي .. يا سلام .. مين ده اللي  
 بينشتر كده  
 : تحه ماكنس الى الكبيه وغفريه من آف داييلو لتوقفه  
 وسك كده بعض محتويات الكاس .. )  
 داييلو : دي نظهر حاضرك ..  
 ها تدقم الكليبه بشدة نبهسي مدعورا )  
 هو الواحد محكوم عليه بقلة الراحه .. مين .. هيا ..  
 لا مؤاخذه ما كانتى يصبح ايانديكي تاسمك كده على طول ..  
 دوما اسي راجل حجاتي اسك لوج طويلي مرة يا داييلو من  
 بغير اللاب ولا حاجة ..  
 هيا : انا نسيب الاسم ده خلاص لمرجة اسي ما عدتي  
 اعرف هو مستط ازاى .. نام وشغري على كيتك ..  
 داييلو : هي عاد غيا نوم .. ( يمتدح ) واتي بي نازله في  
 باريس اليومى دول ؟  
 هيا : ايوه .. عاوزه اصنع بشي والحق اللي فاتني .. وعين  
 عارف بكنن الكليبه غريسي ..  
 داييلو : تاني اكنت بحسب حكاية الحوازي دي ما شخصتي  
 الا مرة واحدة في العمر ..  
 هيا : ادا كان عليك اسي ما كانتى حد عمره اجوز ..  
 داييلو : ادا كان على انا يا هنا .. لا مؤاخذه .. ماكنس  
 بعضي النهارده ارملة المرحوم حننا جلافاري .. ما مرات  
 القليل داييلو .. لكن اسي عارفة في حكايات عبي  
 هيا : فاهمة .. عك راجل ايسرطراي .. ( يصرخ )  
 لان اخوه الايسرطراي .. انه ينز حبة .. ( يصرخ )  
 لواءده من مستوى الشيب .. ودلوقت ..  
 داييلو : بالكنس .. اتنى الى ما سالكيني .. وچويي على  
 بنكيي العمر اللي فواكي بطلوسه .. مسيح ابوكى كان  
 غرقان في القديون زيب .. ( لكن ده حنى معناه ..  
 هيا : انظر مسالة جوزي دي حاجة بخصتي ما يخص حيد  
 تاني فصر بعضي .. اخو كده في .. الموم اسي النهارده  
 بعب ارملة .. وازمنة غنية .. ودلوقت ..  
 داييلو : ايسوه ..  
 هيا : ودلوقت ما عايش لمك الايسرطراي حجة في ان ابن  
 اخوه الايسرطراي يطلب ايدى ..  
 داييلو : هنا .. لا مؤاخذه مدام هيا .. ادا كنتى فاكرو ان  
 فلوسك هي اللي حفريني تيلي ما تعريشي غنى حاجة ايدا  
 .. ايدا ..  
 هيا : ليه .. هيا راجل زيك زى غيرك .. لو حيد چه  
 النهارده ولاق ان بي بيعتي لازم اصيدفله لانه يا اما  
 بيحبني صحيح يا اما بيحب فلوسي ..  
 داييلو : معاكى حي .. وعشان كده ..  
 هيا : ايسوه ..  
 داييلو : وعشان كده عوري ما حول لك كلمة احيك ..  
 هيا : ايسا ..  
 داييلو : ايدا ..  
 ( يهم داييلو باليسر صادية )  
 هيا : داييلو ..  
 داييلو : يعني ليه مشرق تقضي اسمي  
 هيا : انت تهرب مني عشان خافك الكلمة دي فقلت منك ..  
 داييلو : عوري ما فيه حاجة تقلت مني  
 هيا : ده اعلان جرب ..

[illegible]

فالسبي : عنك انت .. لردعها لها  
 ريتسا : ( ياخذ الروحَة ويضعها في حبه ) لا .. لا ..  
 ما يصحش ..  
 ( يدخل دانيلو وكاميل )  
 دانيلو : يا سيادة السفير .. هلذا  
 ريتسا : أخيرا ( لزوجه ) كان بودي الفصل جنبك في الحفلة ..  
 لكن ..

دانيلو : تسمح لي اقوم بالهمة دي بالتياية عنك ..  
 ريتسا : لا .. خليك معايا عشان عندي مسألة خطيرة عايز  
 اتكلم فيها .. اذا سمحت يا سيد كاميل خليك مع مراتي  
 وشوف طلباتها .. اعتبر ده أمر مني بصفتي صاحب الأمر ..  
 فالتنين : ما دام امر ما تقدرش نقول لا ( لكامل ) .. الروحَة  
 ظهرت ..  
 كاميل : الحمد لله ..  
 فالتنين : جوزي لناها  
 كاميل : أعوذ بالله ..  
 ( تعرف فالتنين وكاميل )

ريتسا : التفصل .. استريح ( يمشي الى البار ) انت بقالك  
 فد ايه في السفارة هنا ..  
 دانيلو : عدة طويلة قوى .. أربعة أشهر ..  
 ريتسا : واه الشغل اللي عملته لياينة دلوقت ..  
 دانيلو : اه .. ولا حاجة .. ولا حاجة ابدا العقيقة الشغل  
 ده عايز موهبة واتا للانساف ما عندبش الموهبة دي ..  
 ريتسا : سمعت انك انزلت في كام مبارزة كدة  
 دانيلو : أصلي ما احبش حد يجرح كراحتي ..  
 ريتسا : وبلغني انك بتلعب قمار كثير  
 دانيلو : يس دايعا أخسر  
 ريتسا : ويقولوا ان وفك كله بتقصيه مع اليتام  
 دانيلو : سعادتك تعرف لي وظيفة أحسن  
 ريتسا : أبوه امان  
 دانيلو : يس مش الطف  
 ريتسا (صاحا) : طيبا .. طيبا ..  
 دانيلو : شفت يا صاحبي .. لا مؤاخذه .. يا سيادة السفير  
 ريتسا : وفروبي الستات دول شغلوا على التي حيلتك ..  
 دانيلو : ودي عايزه كلام .. آخر تشطيط .. ما تصورش  
 سيادتك ادين الستات دي بيع فلوس فد ايه .. خصوصا  
 اذا كانت ادين حلوة صغيرة ..  
 ريتسا : كانت اولي .. انت باين عليك خبير بصنف النساء  
 ( يرت على طهره )

دانيلو ( يرت على طهره ) .. شويه كده ..  
 ريتسا : مشان كده اخترتك للشغل المهمة اللي عندي ..  
 دانيلو : يا سيادة السفير كله الا الشغل ...  
 ريتسا : ما تلافش .. ما حناش ماوزينك تشتغل بالرة ..  
 بالمكس احنا بتدور على راحتك  
 دانيلو : اهو ده الكلام الجد .. طلباتكم ..

ريتسا : نتجسوز  
 دانيلو : اتجوز .. متين نقول بتدور على راحتي ومتين نقول  
 لي اتجوز  
 ريتسا : الوطن يا مرء  
 دانيلو : الوطن .. خلاص .. مادام الوطن محتاج لصبيان وبنات  
 نتجوز .. سن ميني الى حاجيتك لنا الخلفة .. فهدى  
 مين الطرف الآخر ..  
 ريتسا : شترين مليون ..  
 دانيلو : شترين مليون .. اهو ده الجواز اللي ميني على الحلب  
 صحيح .. مين صاحبة الاسرار دي كلها

ريتسا : مدام هنا  
 دانيلو : مدام هنا .. ؟ مش ممكن .. انا مستعد الصبح عشان  
 اي واحدة تاتية لكن دي لا  
 ريتسا : لكن هي ..  
 دانيلو : مستعد اعمل كل اللي نظروه مني وزيادة .. انما  
 تقولو لي اتجوزها لايمكن .. ولو حتى مشان عشرين مليون ..  
 ريتسا : ده كلام ما يصحش يصدر من واحد عنده نخوة وطنيه  
 .. لو سينا مدام هنا تتجوز حد من اهل باريس .. وطننا  
 العزيز بخسر عشرين مليون .. وده مستحيل برغي به ..  
 دانيلو : ما دام ده كل اللي بيعكم .. اتا مستعد اتمعه ..  
 ريتسا : انا  
 دانيلو : ابق لكم من قدامهااي واحد بيان في عينيه انه بيحشم  
 على الجواز

ريتسا : كان لازم تار عليها عشان تاخذ واحد من اهل  
 بلدنا .. والاقتل ان التشنص ده يكون انت  
 دانيلو : مستحيل  
 ريتسا : مشان ايه  
 دانيلو : مشان .. عشان .. عشان اتا رسمت لنسي خطة  
 ما احببش عنها .. وهي اني احب زي ما اتا عايز ..  
 واخطب نص نسي .. لكن ساعة ما نغش المسألة في جواز  
 اتوزع طواي ..  
 ( فيدا موسيقى الرقص وتاتي اصوات من الخارج )  
 اصوات : ( من الخارج ) ده دور الستات .. ده دور الستات ..  
 ( يدخل عدد من الرجال )  
 دانيلو : مبيدي الشغل ..  
 ريتسا : شد حيلك  
 ( يخرج رسا .. يسا يدخل هنا وحولها كاسكادا وسار  
 ميريوش مع رجال الكورس )

\*\*\*

الكورس : الستات تختار الرجالة  
 تختار ترقص مع مين .. عشان نعيم انتين اتنين  
 يماريت تتساورى لسي .. وارقص ممالي دور  
 تزول هصومي لكو تتسادي وكون مرود  
 هنا : ما شديش مسانع .. اختصار منكم  
 لكن اتا مش مساوذه .. اشوف منافسه بيتكم  
 ما احبش احراج حد .. شوفوا فيرم الستات  
 اتا مش ما حناش ولا ارقصمى حتى  
 دانيلو : لكن ما فيش واحدة تملك .. اسبواك  
 الكورس (رجال) : راضة واحدة هدية من الضفاك  
 دانيلو (على حدته) : لا اتا مش ممكن اطيح  
 دول لازم يمشو الطريق  
 مستحيل اني شروقي  
 قولوا تاني والرجسوها  
 حاجيبكام خدواارجعبيها

كاسكادا : دي اهانة تبحرني  
 انا هي مازغاشي  
 سانبريوش : يا ما جاهدوا الستات  
 وطالبوا بحق الانسان  
 واهو حق الانتخاب  
 اصبح للمرأة مكان  
 كاسكادا : ح اعمل دمسماية  
 سانبريوش : وكاسا كسسان  
 كاسكادا : من دلوقت يبدأ الاعلان  
 سانبريوش :  
 كاسكادا : قسولوا كاسكادا

سان بروس : سان بروس  
 كاسكادا : كاسكادا  
 سان بروس : سان بروس  
 كاسكادا : كاسكادا  
 الكورس (رجال) : ده ما ينعشسي  
 سان بروس : سان بروس  
 الكورس : ده ما ينعشسي  
 كاسكادا : كاسكادا  
 سان بروس : سان بروس  
 الكورس (رجال) : انتخبوا اولى الرجال

هنا : انتخب بلاحوني كتي طير يا عيادين  
 وسيتوني الحرية ارفى مرة وانتخبين  
 ومادام للرقي اصول نملى لدى الكورسوين  
 الحق ف الانتخاب ح اختار ارقى مع من

كاسكادا : ح اععمل دعمايتي  
 بروس : وايضا كمنباني  
 هنا : انا عارفة ان الاعلانات ما بتصدقني  
 ولا بتقولشي  
 ايه الحقيقة لناخين  
 انا معتقدة  
 انا مش مسسارفة  
 اختار من .. واهيم مع من

كاسكادا : انتخب  
 بروس : انتخبوا اولى الرجال  
 الكورس (رجال) : انتخبوا اولى الرجال  
 هنا : ح مسعدة مادام عاوزين ارقى  
 انا ارقى وياكفيم  
 الكورس (ناس) : الانتخاب للسكران  
 دانيو : مساعوني دولوت غوام  
 مع كورسكاد : نعالوا يا فانتسي  
 دعوة الفاني ناذينا  
 انام الفاني طافت علينا  
 بتقدم حناها وجمالها اليها  
 تمسعالوا يا فانتسي  
 واشتياك العاشقين

الكورس (ناس) : نعالوا .. نرفس مسوا  
 هنا : انعام ذي الازهار ف ديبع ساهر فتان  
 والتور هايان حوايها ياهي الالسموان  
 لنا الكنجة تمول كانهيا ياما حلاه  
 اللحن نداء والرقى دعاء واقلب بيم وياه

الكورس (ناس) : ما حناش متساخرين  
 النجيب : نعالوا يا فانتسي  
 دعوة الفاني ناذينا  
 انام الفاني طافت علينا  
 بتقدم حناها وجمالها اليها  
 نعالوا يا فانتسي  
 دا التزم لهله وحنا  
 واشتياك العاشقين  
 نعالوا نرفس مسوا

دانيو : نوطني ما ياخذني نهارى كله معاه  
 لكن .. باردون الليل ايشي وهدى وياه  
 كاسكادا : الرقصة دي من ففلك  
 بروس : مصمتي نعت امسرك

هنا : محتارة ازاي اختصار  
 دانيو (على حدة) : دي الحالة لسه مرار  
 هنا : طيب .. مين اللي اختاره  
 فالتسوين : انا الفسول مين تختاري  
 دانيو : ده منافس جباي جديد

فالتسوين : ده يرفس اليكولكا وانا رقصت معاه  
 ويرقص الكازوكا والروح تيسم وياه  
 ويدور على التسمال ويلف على اليمسين  
 ورفس الفاني معاه كله احلام وحنا  
 ح اععمل دعاية مشان كاميل

انتخبوا للرقي كاميل  
 اختاروه  
 انتخبوه

احسبن واحسد لتتخبوه  
 كاسكادا : انتخبوني  
 الكورس : ده ما ينعشسي  
 سان بروس : انتخبوني  
 الكورس : ده ما ينعشسي  
 فالتسوين : انتي تختاري كاميل .. كاميل  
 كاميل : عايلين دعاية لي كتير  
 هنا : لا .. مش دعاية كتير  
 التي يريده فواي .. .  
 عايل انه مش رايدني  
 ولا حتى بسده يشوفني

(الى دانيو) : انتي اللي اختارته يصايني  
 فالتسوين : ليظنه تختبيني انا مش ممكن ح ارفقي  
 هنا : ازي رقصيني  
 دانيو : قصيدك اتا ده شيء يشبوني

هنا : سرفس مسوا  
 دانيو : الرقصة دي ملك ايديه ولي فيها الحرية  
 بدون مصارعة او كلام

هنا - فالتسوين : ح اععمل ايه ؟  
 كاميل - سان بروس - الكورس

دانيو : الرقصة دي على الاقل نجيب عشر نلاف من الفرکان  
 ميسن يدلفها فلتان عروى خيري  
 كاميل - سان بروس - الكورس : عشر نلاف

كاسكادا : مش مقببول  
 دانيو : التي ح يرفس لازم يدلف  
 سان بروس - كاسكادا : عشر نلاف

سان بروس : ده مهبسبول  
 دانيو (على حدة) : اهم مسروبوا السوام  
 شكتي ازاي هربوا من حوايلي

الكورس رجال	عشـر تـسـلـف (بـخـرجـو)	دايلو :	صوت الكمان نفسم حبيب
كاسكادا :	عشـر تـلـالـف (بـخـرجـو)	للرقص يشادى الفللوب	
بريسوى :	ده عشـر مـعـسـسـول (بـخـرجـو)	عنا :	تـسـالـى فى ايديسه
دايلو :	دلوقت مش عاوزين	دايلو :	رقصه حنيه
	ادى اتنى عراشهم	( يندخل أفراد الكورس والرقص ١٠٠٠ )	
	كانت اللبلوس دى امتحان وكل واحد بان	الكورس :	تـسـالـوا يا فانتانى
كاميل :	ضرورى احمد الهجوم		دهسوة الفالس تادينا
	ولازم ادفع الفللوبس	الجميع :	تـسـالـوا يا فانتانى
فالسبين :	خابفه يكون فـسـرام		دهسوة الفالس تادينا
كاميل :	ازاى تقيسرى قـمـسـوم		اتقام الفالس طافت علينا
فالسبين :	يا لله بسمون كـلـام (تحدو ويخرجان)		بتقدم حناها وجمالها اليها
دايلو :	كلهم راحو .. دقيقت وحدى .. معالى		تـسـالـوا يا فانتسانى
	دلـبـوقت ارقصى ويمسكالى		والنفسم لهفة وحسين
عنا :	مش راقصة اتا معك		واتستيق الفانسبين
دايلو :	حقى وكسبته بالانتخاب		تـسـالـوا ترقص مسوا
عنا :	مش عاوزة ارقصى ويساك يا دى المسكاد		

(( مستار ))



● امين فكري : خميس مبيحي ●



● محمد نصار : يوسف صباغ ●

الكورس :  
هنا :  
آه .. آه .. آه .. آه .. آه ..  
وفاتت حبيبتة نداء الهوى  
وسايت مصيره لظالم النوى  
يوم ف الجبل وينادي المظفور  
بروح بهواء للتسيم والظفور  
ما ساكت هي عليه  
ولا رخصت تبجي اليه  
لناداه من فؤاد ولهان  
فيليا يا فيليا غرامي الحزين  
الليلة دي تسهر معانا  
الكورس :  
ح سرقي وتفتي معانا  
الافراح  
ليسة ولا كل الليالي  
نحيبها للوطن الفسالي  
ليسة ولا كل الليالي  
نحيبها للوطن الفسالي

\*\*\*

زينا : حفلة ابنة .. حاوية من كله  
هنا : انت لسه شط حاجة .. بيني وبينك أنا عافره حبه  
ملاجة لدانيو .. ما تؤوليش بقي ..  
زينا : ايه يا ترى ؟  
هنا : هو أصله .. زى ما انت عارف .. غاوى مسهر في  
الكباريات .. وخصوصا كباريه مكسيم اللي عمرى ما عطينه  
لسود العلف ..  
زينا : أنا بقي فتية .. لسود العلف برعه  
ميجوس : وأنا كان .. بس من حسن العلف ..  
هنا : وعشان كده وعيونا له كباريه بحق وحقيق ..  
ميجوس : بغضل حفرتي  
زينا : مارنسات بصحيح ؟  
هنا : ايوه  
ميجوس : لولو .. دودو .. جوجو .. مارجو .. فرودو ..  
كلو كلو ..



## الفصل الثايف

( قصر مدام هنا بياريس )

( تبدأ رلسة آياله لم تستمر الرقصة مع الكورس )  
الكورس :  
هنا :  
آه .. آه .. آه .. آه .. آه ..  
ده كان فيه ياما كان  
جنية عايشه ف الجبل  
شافها صياد بين الوديان  
روت جنيته بالأمس  
وهايت بيوته في صورة عجب  
ملايح جميلة ومغافير ذهب  
وعودها لو الففن شافه يفر  
وخطوتها رنة نسيم في عيسر  
سبغت فيه عتيه  
وامتعت هي عليه  
ناداه من فؤاد ولهان  
فيليا يا فيليا غرامي الحزين  
صحاها ف قلب ليوب الحزين  
فيليا أنا روعي أسيرة ف هواك  
خليتي أسيتي ويساك  
الكورس :  
هنا :  
فيليا يا فيليا غرامي الحزين  
صحاها ف قلب ليوب الحزين  
فيليا أنا روعي أسيرة ف هواك  
خليتي أسيتي ويساك





● عباس بونس ●

● أمال زايد ●

● أحمد شكري ●

زيتا : انت تعرفين كلهم ؟  
 نيجوس : أمال معرفة أكيدة .. قصدي على قد الماهيتماستعمل  
 هـ : ( تبتسم ) هيب يا نيجوس ( للسفير ) يعني بمصمّل  
 حسيك يا سيادة السفير انك حتتفرج على اسمعراش  
 الكباريه النهارده بعد العشا على طول ( تفرح )

زيتا : مدام هنا مهمّة قوى بالتبيل دانيلو .. بيني الكلمة  
 عاشية عال .. أمال هو فين لا يكوشي بساخد دش تاني ؟  
 نيجوس : الحليفة هو معاند .. يقول الكلمة بما تهموش  
 زيتا : ازاى الكلام ده ؟ ما فهمتوش أنها حيلة وطنيية  
 وشرورى من حضوره  
 نيجوس : بهراة الجماعة دول ابتدوا سبوس .. ده كلامه  
 زيتا : دى خيانة .. خيانة عظمى .. جزاها الموت  
 نيجوس : الكلام ده اذا الخاين اتقتش .. واما ما حش يصر  
 يفتشتي ... ده كلامه

زيتا : يعني ما هوش جاي  
 نيجوس : مافيش قوة فى الدنيا تقدر تخرجنى على هنا .. حتى  
 لو كانت القوة دى ستين نور .. وسيادتك معاهم .. ده  
 كلامه

زيتا : باختصار ما هوش جاي  
 نيجوس : ده كلامه  
 ( يدخل دانيلو )  
 دانيلو : اذن جيت ايه  
 نيجوس : ده كلامه  
 زيتا : ده صحيح  
 دانيلو : طربت لك كام واحد من اللى بيعرجعوا حوالها

زيتا : انت ما تفتش ابدا فى السلك الدبلوماسى يا عزيزى  
 دانيلو : من بلك لياب السما  
 زيتا : تعرف مين اكبر خطر على مدام هنا ؟ كميل  
 دانيلو : كميل ؟

زيتا : بس لنسى الاكبره نقطة ضعف افغشه متها  
 نيجوس : ممكن - السيد كميل فرقان فى الحب شنوشته ..  
 زيتا : فرقان فى الحب ؟ مع مين ؟  
 نيجوس : مع واحد ست  
 زيتا : بالذات ايه ؟

نيجوس : بعد ان السيادة .. الست اللى هو بيعيها دى ..  
 متجولة ..

دانیلو : میلتی حاجه صابحه منك ؟

اولجبا : آنا ؟ لا

دانیلو : لا فیه .. فلیک .. ومعا حاجه صغیره ..

اولجبا : قصده ایه ؟

دانیلو : ( علی حده ) هی میلتی کلام .. ( مخاطب اولجبا )

اطمنی سرک یی بیر .. آنا کل قصدی احلرک اته ناوی

پنجوز واحده تائیله .. مدام هئا ..

اولجبا : مین ؟ سان بیوش ؟

دانیلو : آیه ؟

اولجبا : اشکرک .. اشکرک جدا ( تخرج مررة )

دانیلو : سان بیوش لایف علیها .. آهی دی جدیدته علی ..

نهایتہ ..

( يعود لیباتو )

هیلا هوب هیلا هوب یا للی علقک طباب

( بدخل سمیما )

بس .. مدام بوجدانوفش .. ممکن تطلع هی صاحبه الروحہ

.. ولا مؤاخذه .. میلتی حاجه ساعت منك ؟

سمیما : آنا ؟ لا

دانیلو : لا فیه .. فلیک .. ومعا حاجه تطبق علی بعضها ..

سمیما : متی فاهمه

دانیلو : ( علی حده ) : هی معیتا ( مخاطب سمیما ) اطمنی ..

سرک یی بیر .. آنا کل قصدی احلرک اته ناوی پنجسوز

واحده تائیله .. مدام هئا

سمیما : کاسکادا ؟

دانیلو : کاسکادا ؟

سمیما : اشکرک .. اشکرک جدا .. ( تخرج مررة )

دانیلو : کاسکادا ییتی ماش معافا ؟ عجیبه ؟ ونسه یاما فیه

حاجات تشریح .. مین عارف لو الواحد فضل بدور کسده

حیوصل لنین ؟ آنا مین بس الکی کسب الاعتراف الثرامی

ده علی الروحہ المجهبه دی ؟ کافیل .. ولا جد تائی ؟

( يعود لیباتو )

هیلا هوب هیلا هوب یا للی علقک طباب

( بدخل براسکوفیا من خلفه وتبادل المزاحه )

براسکوفیا : الله .. مروحه طریقه قوی

دانیلو : ( علی حده ) : معضونه دی ؟ ( مخاطب براسکوفیا

الروحہ دی مکتوب علیها « اهیک »

براسکوفیا : آه ..

دانیلو : اسمعیلی اعلیای اید صاحبته ..

براسکوفیا : اخیرا ..

دانیلو : اخیرا ؟

براسکوفیا : یا تری کان بیتها کلا ولا کنت واحد بالک ؟

دانیلو : من مواطک الرقیقه یمنی ؟

براسکوفیا : آه طبعاً ..

دانیلو : آه طبعاً ..

براسکوفیا : کان لازم حییبی یوم ونسی بی یا دانیلو

دانیلو : آیه ؟

براسکوفیا : ما عرضت انت شافل فلین ازای یا دانیلو

دانیلو : مین ؟ آنا ؟ الحکایه فیها لفظ .. ناویتی المزوحه

ناولی .. قال شافل فلینا قال .. شفلک عزرائیل ..

براسکوفیا : تدینی کام سته ؟

دانیلو : مؤید .. العلی .. جوزده بیعی التواهی دی

براسکوفیا : الرجوع تکم الامر ( بدخل بریتشیش )

بریتشیش : اتنی هئا واتا بدور علیکی یا حیاتی

براسکوفیا : یا لله قدیمی .. لالام سر .. ( یخرج بریتشیش

تسمه براسکوفیا بعد ان تلقی قبلة لداسلو )

دانیلو : آف .. اما حته قلب .. الحسد لله الی اخرته

تخلص منها .. یقی متی حا اصبرف مروحه مین دی

یا هالم ..

( يعود الی الباتو )

هیلا هوب هیلا هوب یا للی علقک طباب

( بدخل سمیما )

سمیما : آهلا .. ده فارستا هئا

شکوئی حالک یا هئا

یا تری صحیح عاشق

ولا ما هو صادق

اوعی یا حبلوه تغلیبه

بجسری منك وتسیبه

ده یا حبلوه یسکن

هو عریس احسلاک

دانیلو : دی الحبلوه بتنظر له

عاززه قلبیه یعن

هسی من غیر ولا کلمه

بتقول آنا افسوس

لکن هو متی فاهم

ولا شایف بارهسا

عازز یجری عازوز یهرپ

ایه تمصل ویاه

هسا : لکن هو متی فاهم

ولا شایف بارهسا

عازز یجری عازوز یهرپ

تمصل ایسه ویاه

\*\*\*

هئا : انت کل ما تشوفتی ترور لیه ؟

دانیلو : دی خطه حریبه .. متاوره خلیفه

هئا : بس الفارس الشجاع ما یعضش متاورات .. بهجم

علی طول

رانیلو : بسی اهیجم .. واهیجم نعوه کمان

مید : حد جائیک .. اهیجم

دانیلو : کافلی ..

مید : عازوز یجری عازوز یهرپ

ایه تمصل ویاه

دانیلو : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

هئا : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

دانیلو : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

هئا : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

دانیلو : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

هئا : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

دانیلو : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

هئا : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

دانیلو : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

هئا : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

دانیلو : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

هئا : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

دانیلو : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

هئا : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

دانیلو : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

هئا : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

دانیلو : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

هئا : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

دانیلو : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

هئا : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

دانیلو : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

هئا : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

دانیلو : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

هئا : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

دانیلو : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

هئا : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

دانیلو : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

هئا : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

دانیلو : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

هئا : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

دانیلو : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

هئا : ( علی حده ) : متاوره خلیفه

دانيلو : كروموف .. يوجد توفش .. جيتسم في السوف

الناس

سان بريوش : خليك لذي

كاسكادا : اوعي تلبح

كروموف : متعلوا ايه هنا ؟

دانسو : كنت بانافش مع حضرات السادة في مسالة خطيرة

قوى .. ايه يكون تصرف الزوج اذا عسرف ان مراته

بتلعب بيه

جودانو فوش : هاهنا .. الحمد لله .. ذي حاجة ماتشعشيش

كروموف : مراته بتلعب بيه .. لازم مرأى ..

( يخرج كروموف صرعا بييمه يوجد توفش )

دانيلو : يا ويلتا يا رجالة من الاعيب الستات .. لا نقدر

نلهمهم ولا نقدر نسفني عنهم .. نعمل ايه للستات ..

المصحيح : نعمل ايه للستات .. نفسكي

دانيلو : نعم .. لستات ايه

سان بريوش : لستات

كاسكادا : لستات

الكورس : لستات

دانيلو : لستات

سان بريوش : لستات

كاسكادا : لستات

الكورس : لستات

دانيلو : لستات

كاسكادا : لستات

دانيلو : لستات

سان بريوش : لستات

كاسكادا : لستات

الكورس : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

كاسكادا : لستات

واحدة شقرا والثانية سورا

واللي عيونها زرقاء او خضرا

همما كانوا الستات السوان

احتنا نعيش بهوى الستات

يا سلام يا سلام

يا سلام يا سلام

يا سلام يا سلام

من الستات

دانيلو : ستات نفهم كل الستات

سان بريوش : لا تصرف ميول الستات

كاسكادا : كل واحدة مليانه اسرار

الكورس : يا سلام يا سلام من الستات

واحدة شقرا والثانية سورا

واللي عيونها زرقاء او خضرا

همما كانوا الستات السوان

احتنا نعيش بهوى الستات

يا سلام يا سلام

يا سلام يا سلام

يا سلام يا سلام

من الستات

( تدخل ها والخادم )

الخادم : الفكونت كاسكادا والسيد سيان بريوش سايبوا

لسيادكم الكرونة دي شان مستعجلين ..

هنا : مانفاهيمش بشوا ..

( يخرج الخادم .. ويدخل دانيلو )

هنا : انت بتطفش الفيوف بتوكله ؟ اديكمان اعتذار من

كاسكادا وسان بريوش قال ايه مضطرين بنسحبوا عشان

ورايم شغل .. احب افهمك انك تايب روحك وتطلق على

باني ميشي منهم شرب .. اللي يتخاف منهم صمحيح

لنه هنا ..

دانيلو : لسه هنا ؟ ورايم لمايا ما بطرقوا

هنا : شان ايه ده كله ؟

دانيلو : لسه .. رباية .. مزاج

هنا : ده حتى لو كنت صمحيح ما بتجنش ..

دانيلو : مستحيل

هنا : ياخي .. حتى لو كنت صمحيح ما بتجنش ..

دانيلو : من رايح المستحبات

هنا : بيلي على الاقل لازم تمنعني انيسوز الشفط الى

نقيته .. ا على حدة ) دولوت يطلق

دانيلو : انتي نقتي خلاص ؟ بيلي انتينا .. اتجوزي الى

بجيبك .. فلان علا .. النهارده نكره .. زي مايربك

ومحل ما يربك .. تاني ان دي حاجة ما نسايفش ..

ما نسايفش ابدا .. ازاي ده ؟ فيه حاجة مسايكاني ..

( يخرج المروحة وبتلقها غاشيا ) مروحة الهم دي ..

هنا : وليه متراش بالمثل ده ؟

دانيلو : ميرولا مقدما

هنا : كتر خيرك .. ابقي شرفنا في العرح

دانيلو : ضروري .. وهاصهل لك الحلقة كمان

هنا : اوعي تكون خيران

دانيلو : ايسسوه

هنا : صمحيح ؟

دانيلو : ايوه خيران .. بس دي غيرة عمومي مش بسببك

لوحدك .. برني مزن مندي .. لير من اي واحدة

بيلي لراجل .. بعني ميشي داعي تيسطي قوي كده

هنا : ها البسكط من ايه يا حرة

دانيلو : جيد ؟

هنا : نفس تعرف

هنا : نفس تعرف

هنا : نفس تعرف

هنا : نفس تعرف

دانيالو : يروح واخذك على كباره مكسيم .. لانه معروف هناك  
ولما يجي الليل اروح ملهى مكسيم  
واحس براحة وميل للنشات الطولون

تشوف بيتيكي بنات الليل في رفاصاتهم المدهشة .. وساعة  
ما تخرج من الباب وشوفوكي الزيان .. يقولوا كلهم  
في نفس واحد .. ها ها .. دي لازم تطلع جسدك ..  
وتصل منهم مجلطة فيكي .. وتعرف الموسيقي فالتس كير  
يطلي الواحد يسرح في الخيال وينسى نفسه ..  
( يرتسمان الغالي )

هنيا : لا .. دي حاجة تخوف .. ده بيغلي الواحدة لسرح  
بصحيح .. اتا حا اوديك مكان تشوف فيه رقص من فينا  
( يخرجان )

— ( الرضة الثالثة - م يدخل رب وداسلو )

زيئا : عرفت مين الست النجوة التي بيعها كاميل ؟  
دانيالو : للأسف لسه ..

زيئا : لسه ؟ اتا بقي حاجيب قرأها حالا .. أصلى سلطت  
مراني على كاميل عشان تعرف ميتة وتكشف ستره .. أهم  
جايين سوا أهم .. يا سلام .. شوف عمالة تلافية ازاي  
.. دي سياسية أصيلة .. أراهنك انه ضروري حاجيب  
ويعترف لها باسم الست التي بيعها ..  
( يدخل نيجسوس )

نيجسوس : تقاراف مستمحل

زيئا : من الوزارة .. ده بالشفرة .. خذ فكه ..

نيجسوس : بمحاول لك الشفرة ) : القلوب

زيئا : قلوب ايه يا مفلح .. المطلوب

نيجسوس : ايوه صحيح المطلوب .. ارسال تقرير للتغير ..

زيئا : للمدير للمدير

نيجسوس : مطلوب .. بخصوص .. بخصوص .. ايد الهون

زيئا : القشرين مليون يا فيي ..

نيجسوس : مطلوب .. العشرين مليون يا فيي

داسو : ايه ؟

هنيا : نفس التهم

دانيالو : ايه ؟

هنيا : انت ..

دانيالو : ايه ؟

هنيا : ولا حاجة ..

( تنحى الى الخلف وتسلك بالمروحة .. بينما يتجه دانيالو  
للناحية الأخرى )

« أحبك » .. آه .. فهمت .. هو خط لي الزوجة هنيا  
مقصود عشان افرا التي عليها .. مسكين .. عش قادر  
يصرخ .. اتا حاخليه ينطق .. لصره يعنى .. اهو كده بقي  
( تعاطب دانيالو ) يا ترى هديت خلاص ..

دانيالو : طول عمرى هادي

هنيا : بقي القدر المولك اتا حا التمس .. لقصدي يعنى  
حا اتجوز واحد من هنا

دانيالو : رجعتي في داهية .. ضاعوا القرشين

هنيا : الأول عاوزه اعرف على حياة الليل في باريس .. ايه  
احسن لللاهي التي هنا ؟

دانيالو : وعلى ايه ؟ ما كفاية تشرق مع الزوج المحترم حفلة  
التي نعملها السفارة ..

هنيا : لا .. عاوزه حاجة معها خليف

دانيالو : فعلا .. خللاتنا ثقيلة جيتين .. قدامك ملهى الحلات  
التي بتقدم رقصات شعبية .. وجايز تصادق حد يقسوب  
ناحيك ويطلب منك ترقيص معاه ..

( يرتسمان معا رقصة شعبية ثم رقصة الفجر )

هنيا : لا .. دي حاجة متممة قوي .. ولقابة هنا بقي اقول  
لجوزي .. يا عزيزي دا ..

دانيالو : دانيالو ؟

هنيا : دا جوير .. اتا مش جايه باريس عشان الضحك وفي  
في الكلام الفارغ ده .. يلا بينا نروح حنة تانية



● عبد الحميد سيوني ●



● طه عبد الحميد ●



التتالي الرابع

● دولوريس ليج ●

● بوري ناجونوف ●

لا يا كاميل : فالسي :  
ليس يا حبيبتي : كاميل :  
اسمع مني واليهي كلامي : فالسي :  
جوازك من هنا حالا مرادي : كاميل :  
التي تريدني هو التي يا سرامي : فالسي :  
ما تصدقني ونشاورني :  
ولساعتني اتسي هواد :  
ليس تصاورني ولاوعني :  
والواجب اني اتسك :  
هو الهوي ممالي عسادي : كاميل :  
ما بين ايديك اتسا وشبابي : فالسي :  
روحني اتسا فليسي اتسا : كاميل :  
ايحد عنى عسدي يتسوفني : فالسي :  
فيسين امانيتسا : كاميل :  
عش هنسسا يا كاميل : فالسي :  
هيسي : كاميل :  
( يتريان من الكشك )

كاميل : شايك في المكان ده عش امانيتسا  
هادي والفرايم اليه ناديتسا

زيتسا : الحكاية دخلت في الجهد .. سيوني افكر شوية ..  
اسمعوا .. الساعة دلوكت ثمانية الا ربع نتقابل نسوا  
الساعة ثمانية تمام في الكشك التي في الجنيته عشان نتكلم  
على رواية من فير ما حد يزعمنا .. ونغير نفسنا في  
مسألة التقدير دي ..  
نيجوس : امي سيدلك .. الساعة ثمانية في الكشك .. ( يخرج )  
زيتسا : شوف يا دانيلو .. مراتي مزنته على كاميل ومشي  
هايزه تنبيه .. ست متشغل معها دول جايين على هنا ..  
تعال بينا انا عشان ما نكتش عليهم ..  
دانيلو : ايوه صحيح .. لازم نديها فرصة ..  
( يفرحان .. يدخل كاميل وفالسيين )  
كاميل : ارجوكم على الاقل تديني لذكرك افكره بيه  
فالسيين : لذكرك ..  
كاميل : الله .. دي مروحك هنا ايه ..  
فالسيين : الحمد لله .. تانيرا تاحدها لذكرك .. مصداك ليم  
( يطبقها قلما تكتف شيئا على الزوجة ) انقليل ..  
كاميل ( يقرأ ما كتبه ) : « انا زوجة شريرة » .. اتا عارف  
كويي ..

\*\*\*

## دعسوة الهوى

للقلبين سوا

شايك في المكان ده مش امانيتا

فالسبين : اه ياني .. عليتي ويساك

كاميل : يا لله يا حيايى دا الصب دا عينا

فالسبين : نادى قلبى صوت هواك

كاميل : دعسوة الهوى

فالسبين : للقلبين سوا

يا لله يا حيايى نروى امانيتا

( بصحيا داخل الكشك )

\*\*\*

( يدخل نجوس وينشاهد حيايى وحيايى في الكشك )

نجوس : يا ياروتو والسيد كاميل في الكشك .. عال .. طبت

.. وادى البارون كمان وصل .. طربت ..

( يدخل زيشا )

زيشا : نجوس .. الساعة دلوقت نغاية بالظبط .. دانيو

ما جاشي ؟ خش المتج الكشك وولع التور .. وافك ليه ؟

بنوك ولع

نجوس : ما انا مولع ايه

زيشا : ما تسمع الكلام

نجوس : بعد .. ان السيادة

زيشا : بنوك افتح الكشك ..

نجوس : مشغول

زيشا : مشغول ؟

نجوس : ايوة .. فيه واحدة ست قصدي لا .. مليش حد

زيشا : اه .. واحدة ست

نجوس : لا لا .. قصدي ايوة ايوة .. لكن لكن

زيشا : عرفت مين الله جوه .. دانيو

نجوس : دانيو ؟ لا .. كاميل

زيشا : كاميل ؟ مع واحدة ست ؟ عظيم .. انتا لستك

وسام .. غلاص خلاص .. بيشي مرنا البت المتجورة

الى خو ماشي معاها

نجوس : ما هي دي السيادة

زيشا : اسمع .. الكشك له باب تاني .. اجري الفطه بسرعة

نجوس : على حده وهو يسرع بالخروج فكرة : اظلمهم الاول

وبعدين الفل الباب

( يدخل دانيو )

زيشا : نغاني يا عزيزي تعالى .. فليناك البت بتاعة كاميل

دانيو : مين ؟

زيشا : كسه ما اعرفش .. هي جوه مصفاة في الكشك ..

والكشك مغلول بالفتح .. نغاني لما نعتك عليهم

دانيو : ما يصحش

زيشا : ما حدش حاشوفنا .. انا سامع حسي .. بيكلمها

دانيو : وده وقت كلام القفل

زيشا : بيقول لها على الجوازه اللي حاشيرها شان خاطرها ..

دانيو : وهي ؟

زيشا : استنى اما اجبي من خرم الباب

دانيو : هيپ ما يصحش

زيشا : بلا عيب ملا بتاع .. خليك عملي ( بظر ) مش ممكن

.. مش ممكن

دانيو : فيه ايه ؟

زيشا : مش شايك وشها كويس

دانيو : راج فحين ؟

زيشا : اسلمها وافقه وغهرها للباب .. ميه اليه دي مرات

كروموف الجشش .. استنى استنى .. اهي بتلك ايه ..

دانيو : هه ؟

زيشا : اه .. اه ..

دانيو : مين ؟

زيشا : مراني

دانيو : مراتك ؟

زيشا : طلعت انا كروموف الجشش

( يلتقي نجوس دون ان يراه الاخران بفناء حيايى ويرى

اليها بعض كلمات سرية تنسل عن انزها الى الكشك ..

ثم لا تلبث وان تسرق الحقل خارجة من اسفل

الحقل للكشك )

دانيو : مراتك انتا مع كاميل .. لازم سادتك غطاب ..

زيشا : ياريت

دانيو : على كل حال فيه حاجة واحده بزيك على ما بلاك ..

وهو انتا بتتطلب لي سبيل غاية بييلة ..

زيشا : بلا بييلة بلا نيعة ( يطرئ باب الكشك ) افصح ..

افصح ..

دانيو : يا دي الزمطة يا بلرودة

زيشا : افصح .. افصح

( يفتح باب الكشك ويخرج ها وكاميل )

\*\*\*

دانيو : هتسا وكاميل

هتسا : انتم هازين منا ايه ؟

زيشا : انا مش اعمى انا شفت مراني جوا اعال مراني فين

( يدخل نجوس وفالسبين وخلفهما سان بروس وكاسكادا )

فالسبين : تطلب ايه ؟

زيشا : انا مش فاهم حاجة يا ناس

مالين : ايه الي حصل ؟

زيشا : انا شفت واحدة ست زي مراني لما بعيت من خرم

الباب

هتسا : البت دي بغي انتا

دانيو : هتسا

زيشا : انا متاك الي كانت في الكشك دي تبني مراني

هتسا : عزيزي كاميل قول للبارون والكل ايه الي حصل بيني

وبينك جوا

زيشا : نفسي اسمع حا يقول ايه

\*\*\*

كاميل : الهوى زهرة شيبابي

سرى فيها الربيع

بالفرح تسعد فؤادي

وتصلبه الدميسوع

قلبي مصطور يفتنى

هسواء بين الفساروع

نرفهسا الدميسوع

قلبي مصطور يفتنى

هسواء بين الفساروع

خسايف على المسفارة

هتسا : الكشك زال خلاص وارتاح

سكنت الامسه وارتاح

يا هلتسرى نى الاسم

فانعت باجمل الاحلام

دانيو : سان بروس

كاميل : لكن زهرة غرامى

شربت تسور الوصال

وانفسرت احلامي

ف جنحة الاممال

انت على اسمى

ويبع من النجممال

والخيصال





● ولا تعرف ميسول الستات

● مستحيل نعلم كل الستات

تتمنى تعيش سعيدة معاه

وساها الأمير ، وسافر . . .

وإنا كان ماشي وراءه . . .

وفين رايح ؟ على فين ؟

حنا :

دايفر : رايح على فين ؟ .؟ يناليني رايح على فين . . أنا

رايح على نار مكسيم

أنا رايح لبار مكسيم

ياحي ح ألقياها هنالك

والبارل في الستات

وإدلع في البنات

أولكو - دود - جيسوجو

كلوكو - ماريسو - فرو فرو

الله يتسوتي متاعبي

واللي جبري هنا . .

حنا :

ده هيواد لي قياهر لمام

أحنا بقي على نظام باريس

حر وحره على نظام باريس

ده نظام في العيشة يعطيني

وان ما كانش الزواج حرة

مش ممكن يعيش لي هنية

لكن هم على نظام باريس

حر وحره على نظام باريس

والحرية دي بتجيبني

والحرية دي في باريس

ده نظام في العيشة يعطيني

ونظام العيشة ده في باريس

ونظام العيشة ده في باريس

أه . . . . .

دايفر يعطي الحرية للأزواج

يعطي الحرية في سلام

شيء كثير

ده شيء كثير

والفصيح زي الحصريق

لكن لازم قلبى يطبق

لازم انكلم في همدود

عشان خطوتك يا مليحة النساء

ح اكي حكاية . .

أرجو ان تعجبها كلها

دي القصي ليليني وأحبها

طيب استسمعي

كان فيه بامبا كنان

اميرة وأبيسر

الآنسبين حلوين

والحبيب كان بيتهم

خمسيلة

هاموا في جنبها الآنسبين

وكان الآنسبين

ما يتكلمشي من حبه

لا ميرة الطلوسين

زعلت الاميرة من صمته

عاوزه لسمع كلمة لمرام ؟

لكن صاحبها دته ساكت

لقت بان الهيموي زال

لغيت عليه والفصيح ده نار

رمت نفسها في السرور

راحت تتجوز وأحمد لسان

فاكره ان الاميركان غدار

والاميركان شوق قلبه

لأهلهما

وهي كانت على نار . . . . .

لكن تصرفها كان قاسي

وأهانه جرحه همدود

قال لها ان كان قلبك ناسي

أنا قلبى نسي وياه . . . . .

ميرود زواجك دي للونسا





## الفصل الثالث

( قصر هنا جلافاى بياريس )

الكورس : مستحيل نفهم كل الستات ولا تصرف ميول الستات كل واحدة مليانة أسرار يا سلام يا سلام م الستات واحدة شقرا والثانية سحرنا واللى ميوتها زرقا او خضرا مهما كانوا الستات السوان احنا دائما نعيش بهوى الستات

ريتا : فين آمال ينات الليل اللي فالولنا عليهم ؟  
بيجوس موجودين يا سيادة السيف

ريتا : جيد ؟

بيجوس : آمال .. لولو .. دودو .. فروفر .. كلهم ارتسات على سن رومج .. وغير كده كمان .. بعد اذن السياده .. السيدة هرمكم .. متظفر النهارده لى شخصية جديفة

ريتا : يمشى ايه ؟

بيجوس : متعمل ارتست

ريتا : مراني انا ؟ عجيبة .. يلا بيتا ( خرج وسا

بيجوس : يلا بيتا ( يمشى بيديه ) جلا جلا ( تظهر رانصات الباليه مع الكورس )

الكورس : من بياريس احنا يا سيدنا  
من كياريهات مكسجين

لولو .. دودو .. جوجو  
فروفر .. كوكو .. مارجو  
( تصيح من الجميع .. بيتنا تدخل بالنسيب لى زى  
متاة كياريه )  
فالسبي : واتا كمان ..

( لم تشرك لى الماده مع الكورس )

فالسبي : وعلى اليوكيفسار

تلاينسا زى الازهار

رايحين وجايين

وشبابتنا فرحانين

لايسين فساتين مفرجه

والنظرات لينتا هنيهه

ودلانا ساهر قتان

وبشبايتنا فرحانين

من بياريس احنا يا سيدنا

من كياريهات بياريس

نصرفي بنفسم حنون

ونعيش من غيسر قساتون

من بياريس احنا يا سيدنا

من كياريهات بياريس

لولو .. دودو .. جوجو

فروفر .. كوكو .. مارجو

احنا فانتات بياريس

ده جمالتنا شيء عجيب

بسر كل الفلوسوب

احنا فانتات بياريس

ده جمالتنا شيء عجيب

بسر كل الفلوسوب

احنا فانتات بياريس

نمشك الخالي يمشك

ونفثي له طول الليلل

ونشوف الدنيا ممانا

سحر بابل طول الليلل

من بياريس احنا يا سيدنا

نمشك الخالي يمشك



لولو .. دود .. جوجو  
 فرود .. كلوكو .. مارجو  
 بنحب الليل وهواء  
 ونعيش فيه يا اما احبلاه  
 نعال لنا على البوليفار  
 نلاقينا رايحين جايين  
 ونسبينا فرحاتين  
 والعمر مافوش اتنين  
 ده جالنا شيء عجيب  
 احنا غانبات باريس  
 بنحب الليل وهواء  
 ونعيش فيه يا اما احبلاه  
 نعال لنا على البوليفار  
 نلاقينا رايحين جايين  
 ونسبينا فرحاتين  
 والعمر مافوش اتنين  
 ده جالنا شيء عجيب  
 احنا غانبات باريس

الكورس :

\*\*\*

( يدخل دابلو )

دابلو : دي معاجة مدشة .. اسمعيلي اهنيكي .. اني  
 غلبتي الاربات

مالبي : دي موهبة ( تفرج )

دابلو : معاجة غير متفردة

مالبي : ده شغلي أنا

دابلو : ايه اللي جاب الفكرة المدشة على مال مدام هنا

مالبي : هي نفسها ومن هينها تخليك تعس انك في بيتك

دابلو : هي فالك كده



● قلبيا يا قلبيا غرامى الحزين ●

ويصبح مشغول بيننا  
 وقوامنا ده غصن بسان  
 وميونا دي هيون غزلان  
 مشيتنا زى الالهسان  
 لا نسمعها ف يصحان

فانبي :

من باريس احنا ياسيفنا

من كباريهات باريس

مالبي :

والكورس

مالبي :



● نعمة العالى ناديتنا ●

● نعالوا يا نالينا ●

يجوس : أهالي .. وعثمان توصف لك الجوا الى يربحك كت  
لك كام أرست من بتوع الكياره ..

دانييلو : كلام سليم .. انما يظهر مش اتا بس الى شبايف  
راحتي .. ذي السفارة كلها واحده راحتها على الآخر  
( يدخل ريتا )

ريتا : كروموف .. يوجدانوفش .. برتشيش .. وصلى  
دولت تفكراف مستعجل من الوزارة .. ضروري  
تعهد جلسة غير عادية .. فكه ( يتاول الرقعة لدانييلو )

دانييلو : إقرأ البرقية ( : اذا خسرتنا ملايين مدام هنا فالانلاس  
محقق للدولة )

ريتا : يا دي المصيبة  
نيجوس : هي الحكاية فيها الافلاس .. يبقى نشوف لنا تعريفة

تانية من دولت أحسن  
زينسا : الجبل الوجيه يا دانييلو انك تصحى النخوة الوطنية  
الى فيك .. واذا كان في كسه فاضل في قلبها شيء من حب  
الوطن يبقى لا يمكن تتجوز واحد مش من بلدنا ..

دانييلو : أمرك .. بعضى النخوة .. بس احب افولك حاجة  
.. اذا مدام هنا اتجوزت كاميل فميش قدامى غير اتى  
أخش الكير ..

ريتا : أهو كده الشهامة  
دانييلو : اى نعم .. دير راجاهت

( يفرج كروموف ويوجدان وبرتشيش مع ريتا )  
نيجوس : المهم ان الحكاية فيها الافلاس وبس .. شوف شكلك  
يا ابنتى

( يصر أحد الخدام )  
اسمع يا حيتنا .. فزارة الشيمانيا عندكم نكام ؟

اساتى : متنا هنا بيلاش  
نيجوس : يبقى أبعت لى مسته على البيت .. اتا ناوى الخطر

التهارده  
( يصرح الخادم .. يدخل دانييلو مصحبه الرافعات )

دانييلو : ولما يجيى الليل  
( يدخل هما ويتشاهد وهو يراقب الفتيات مع نيجوس )

هتسا : على راحتك .. على راحتك  
دانييلو : لا مؤاخلة

هتسا : فكرة مش بطالة حكاية البنات اللي جتتهن لك دول  
دانييلو : (لرافعات) : من انكم

نيجوس : (يدفع الرافعات امامه) : مع السلامة .. مع السلامة  
.. هتس هتس

( يخرج نيجوس والرافعات )  
دانييلو : مدام .. اسمعيلى اتكلم معالى في موضوع مهم

هتسا : انفسل استريح ..  
دانييلو : صبح .. اصل الموضوع خطير جدا .. اتفكراف حفرلك

( يهم بالنيجوس ثم يسهى ثالثة ) من غير لف ولا دوران ..  
انا امتحك تتجوزى كاميل

هتسا : تعتمنى .. عشان ايه  
دانييلو : عشان كسده

هتسا : اسمع لى انا كمان افولك .. من غير لف ولا دوران  
انك مش عاوزنى اتجوز كاميل عشان انت بتحنى

دانييلو : اتا ؟ ما ها ها  
هتسا : مفيش لزوم تفكك زى الاهل

دانييلو : اهيل اهيل .. هي كده  
هتسا : يعنى بالاختصار مانتشى عايز الجواز ده دى تتم

دانييلو : مش اتا لوحدى .. اتا الوطن .. لازم العشرين مليون  
بتوعك يفسلوا جوا البلد

هتسا : معلوم .. واتا ما احبش الوطن يتفاسق بسببى ..  
خلاص .. مش حا اتجوز كاميل

دانييلو : صحيح ؟ كويس .. اتيا .. ايه حكاية الكشك

هتسا : (على حدة) : لازم يتلقى نصيب عته ( يتخاطب دانييلو )  
الى كانت في الكشك واحده تانيه

دانييلو : (في سعادة) : واحده تانيه .. يا سلام .. دى ست لطيفة  
جدا .. كتر الف خيرها .. ( ضاحك ) وحضرتك ماتقوليليش  
الكلام ده الا دلوقت ؟ بعد ما هلكت من التدوير ودمي فار

هتسا : عشان ايه ؟  
دانييلو : عشان كسده

هتسا : عشان بقى واقول انك بتحنى  
دانييلو : هتسا

هتسا : ايسوه ؟  
دانييلو : ها ها ها .. لمي طلعت تاني

هتسا : ودعك فار ليه ؟  
دانييلو : عشان .. عشان .. عشان البلد

هتسا : والسهر في الكباريات كل ليلة .. عشان البلد بره  
دانييلو : (ضاحك) : اتى .. اتى

هتسا : (بهذه) : ايسوه ؟  
دانييلو : (بره) : اتى

هتسا : (بره) : ايسوه ؟  
دانييلو : (ضاحك) : اتى

هتسا : (بشده) : ايسوه ؟  
دانييلو : (مستظما) : قولى كلمة حلوة ..

\*\*\*

هتسا : كل خطوة في الرقصة دى امواها  
دفة القلب في ملوكمي نجواها

ياما قبال حنينسى  
واششيتياق عيسوى  
انت لى ... انت لى

يا حبيبى  
الفرام في العيون  
نحكيه النظرات

كنت بتداريكه  
ونخبى ليه  
والعجب بييسان

اتبت يامسا داريسيت  
ويامسا حيسيت  
لسكن العجب بيسان

صلى الولهسان

ياما قبال حنينسى  
واششيتياق عيسوى  
انت لى ... انت لى

يا حبيبى

هتسا :  
دانييلو :

\*\*\*

( تخرج هتسا .. بينما يقى دانييلو وحده )  
( يدخل زينسا وكروموف ويوجدانوفش وبرتشيش )

زينسا : حصل ايه .. لهونا ؟  
الجميع : الوجود ايه دلوقت ؟

دانييلو : مدام هتسا مش حاتجوز كاميل  
الجميع : مدعش

ريتا : انت راجل ديبلوماس من الدرجة الاولى  
كروموف : اتا ازاى واحده ست تقبل تورط نفسها للدرجة دى

دانييلو : مدام هتسا ما تورطت في اى حاجة .. دى كانت بتعطل  
دور واحده تانيه

الجميع : بتعطل دور واحده تانيه ؟  
دانييلو : واحده متجوزة

الجميع : صحيح ؟  
ريتا : ومن الست دى ؟

دانييلو : صحيح ؟ كويس .. اتيا .. ايه حكاية الكشك

مدام : أنا دلوقت حر - عازب .. مطلق طازه .. اسمحي لي باسم الوطن - احبب ايدك ..

هنا : عليك ده يشرافني يا سيادة السفير بس انت ما بتفخمش اليك لي حاجة . لاني حسب وصية اترحموم جوزي اول ما اتجوز آخر كل الثروة اللي سابها لي .

دانييلو : ( في سعادة ) : هنا .. كلام جد .. يعني ماعندكيش فلوس

ها : على الحديثة .

دانييلو : هنا .. حبيبي هنا . أنا بيبك . بعبك

زينبا : ( منمحا ) : هاتيجوزها على غفشي

هنا : الحقيقة اني حسب وصية اترحموم جوزي اخسر كل الثروة اللي سابها لي .. لاني في الحالة دي تروح لجوزي الجديد

دانييلو : أه يا لثيمة .. زي بفسه . ها اتجوزك . ولو حتى

تفك اربعين مليون مش مشرين بس

زينبا : لسه حكاية الروحة

فالنسيين : مش تقرا اللي مكتوب عليها

زينبا : ( يقرأ ) : أنا زوجة شريفة .. مانتتش واحد بالي ..

سامعيني

\*\*\*

مستحيل نفهم كل الستات

ولا نمصرف ميول الستات

كل واحدة طليانة اسرار

يا سلام يا سلام م الستات

واحدة شفرا واثنين مسجرا

واللي عسونها زرها او خفرا

فهوا كانوا الستات السوان

احنا دايا نعيش بهوى الستات

فالنسيين :

هنا :

الجميع :

دانييلو : ما اعرفش

كروموف : لازم مرائي . طول عمرهم يسعونى الحصار المعجوز

دانييلو : كلام فارغ .. انت لسه شباب

( يدخل فالنسيين )

فالنسيين : (اروحها) : انت فين ؟ أنا يادور عليك من الصبح

زينبا : جيتي في وقتك . مدام هنا مش حاتجوز كاميل

فالنسيين : الحمد لله

زينبا : اصل المقاتلة اياها ما كانتش وياها

فالنسيين : كلام ابيه ؟

زينبا : كانت بتمثل دور واحد تانيه . بس الهم . الواحد

التانيه دي تبقى مين ؟

( يدخل نيجوس )

نيجوس : المروحة دي لقيتها في الكشك

فالنسيين : ( على حدة ) : مروحتي

زينبا : مش دي المروحة اللي اهدتها لك

فالنسيين : كويس اللي ظهرت .. دي كانت ضايعة مني

زينبا : في الكشك ( على حدة ) الخط ده خط مرائي

فالنسيين : ( على حدة ) : شفت

زينبا : فهمت كل شيء .. نيجوسوس . احكي بالعق ..

وما تنساش انك حالف اليمين

نيجوس : العاقبة . بلي . والصدق الصدق . الكلام الملقوط

كده .. تمام .. لكن يعني .. لو عايزين الحق .. هو كده

.. بس يسي الحكاية مش كده .. معنى الاختصار .. كده

بس مش كده

دانييلو : شفت بقي يا سيادة السفير .. الحكاية كده .. بس

مش كده

زينبا : مدام .. اعتبري نفسك طاق

( تدخل هنا )

## « النهاية »



## أوروبا

روح

## الشرق

من المفكرين المتنازعين الذى تناولوا مشكلة علاقة روسيا بالقرب بالتحليل العميق والبحث المستفيض الفيلسوف المؤرخ الاتلى « ولتر شوبارت » ، وقد وقف على هذا الموضوع كتابه القيم « أوروبا وروح الشرق »

وقد عرف هذا المفكر البعثة بسعة اطلاعه على الأدب الروسى وتاريخ روسيا وفنها وسياساتها واساليب الروسيين فى الحياة والتفكير ، وقد ظهر كتابه الذى تضمن آراءه فى هذا الموضوع فى سويسرة ١٩٣٨ ، ولم يلفت النظر فى أول أمره ، وبعد ذلك بسنوات ظهرت ترجمة موجزة له باللغة الروسية فى خارج روسيا السوفيتية ، ونقل بعد ذلك الى اللغة الانجليزية والفرنسية فانار الاهتمام ونظر بالتقدير المناسب لاصالة تفكيره واستقلال رايه ، وظهرت له بعد ذلك مؤلفات أخرى منها كتابه عن « دستوفسكى » و « نيتشه » الذى قوبل بما هو جدير به من الصناية والترحيب .

وقد نعت « شوبارت » بفلسفته التاريخية التى يهبطها فى كتابه الى أن تكون وسيلة لتفسير مشكلة الخلاف بين الشرق والغرب ، عن طريق بحث الأحوال الثقافية فى أوروبا وروسيا . ولذلك جاء كتابه فى صورة بيان موجز للتغيرات الثقافية والاجتماعية ، ولكنه على إيجازه واضح المعالم ، ويلقى الكثير من الضوء على طبيعة الخلاف بين الشرق والغرب ، ويكشف عن أصوله الضاربة فى اعماق التاريخ . وبرغم أنه اختار لنفسه مذهباً قائماً ببلاده فى الشرح والتعليل والتفسير ، إلا أن تائره بفلاسفة التاريخ المحدثين أمثال « دانتيلسكى » و « شينجلر » و « بريوليانف » باد فى أسلوب تفكيره وتطبيق مذهبه .

والاتجاه الرئيسى فى فلسفة « شوبارت » التاريخية هو أن الحركات التاريخية لها إيقاع يتردد من الحين الى الحين ، وهو لذلك من أنصار مذهب الحركة الدائبة والأدوار المتكررة فى التاريخ مثل « نيتشه » و « جيتى » من المحدثين ، و « آيبا دوغليس » و « هرقليلس » من القدماء ، وعنده أن حركة الإيقاع التاريخى مكونة من توالى أربعة أدهار من النماذج الثقافية ، وتاريخ كل نموذج ثقافى

للفيلسوف الألماني

والتر شوبارت

عرض وتلخيص

على أدهم

EUROPE AND THE

SOUL OF THE EAST

by WALTER SCHUBART

# أوروبا روح الشرق

من المفكرين المتنازعين الذى تناولوا مشكلة علاقة روسيا بالقرب بالتحليل العميق والبحث المستفيض الفيلسوف المؤرخ الاتلى « ولتر شوبارت » ، وقد وقف على هذا الموضوع كتابه القيم « أوروبا وروح الشرق »

وقد عرف هذا المفكر البعثة بسعة اطلاعه على الأدب الروسى وتاريخ روسيا وفنها وسياساتها واساليب الروسيين فى الحياة والتفكير ، وقد ظهر كتابه الذى تضمن آراءه فى هذا الموضوع فى سويسرة ١٩٣٨ ، ولم يلفت النظر فى أول أمره ، وبعد ذلك بسنوات ظهرت ترجمة موجزة له باللغة الروسية فى خارج روسيا السوفيتية ، ونقل بعد ذلك الى اللغة الانجليزية والفرنسية فانار الاهتمام ونظر بالتقدير المناسب لاصالة تفكيره واستقلال رايه ، وظهرت له بعد ذلك مؤلفات أخرى منها كتابه عن « دستوفسكى » و « نيتشه » الذى قوبل بما هو جدير به من الصناية والترحيب .

وقد نعت « شوبارت » بفلسفته التاريخية التى يهبطها فى كتابه الى أن تكون وسيلة لتفسير مشكلة الخلاف بين الشرق والغرب ، عن طريق بحث الأحوال الثقافية فى أوروبا وروسيا . ولذلك جاء كتابه فى صورة بيان موجز للتغيرات الثقافية والاجتماعية ، ولكنه على إيجازه واضح المعالم ، ويلقى الكثير من الضوء على طبيعة الخلاف بين الشرق والغرب ، ويكشف عن أصوله الضاربة فى اعماق التاريخ . وبرغم أنه اختار لنفسه مذهباً قائماً ببلاده فى الشرح والتعليل والتفسير ، إلا أن تائره بفلاسفة التاريخ المحدثين أمثال « دانتيلسكى » و « شينجلر » و « بريليانف » باد فى أسلوب تفكيره وتطبيق مذهبه .

والاتجاه الرئيسى فى فلسفة « شوبارت » التاريخية هو أن الحركات التاريخية لها إيقاع يتردد من الحين الى الحين ، وهو لذلك من أنصار مذهب الحركة الدائبة والأدوار المتكررة فى التاريخ مثل « نيتشه » و « جيتى » من المحدثين ، و « آيبا دوغليس » و « هرقليلس » من القدماء ، وعنده أن حركة الإيقاع التاريخى مكونة من توالى أربعة أدهار من النماذج الثقافية ، وتاريخ كل نموذج ثقافى

لفيلسوف الألمانية  
والتر شوبارت  
عرض وتلخيص  
على أدهم

EUROPE AND THE  
SOUL OF THE EAST  
by WALTER SCHUBART

يشمل حركة ظهوره خلال سير الزمن ، وصراعه مع النموذج السابق ، وتغلبه عليه ، وتفرد بالسيطرة ، ثم صراعه مع النموذج اللاحق الذي يتغلب عليه في دوره وينسخ أحكامه ويبدل شرائعه .. وهكذا . فالصراع بين نماذج الثقافات صراع أبدي لا يقف عند حد ، ولا ينتهي الى غاية في تقدير القائلين بالحركة الدائرة في سير التاريخ .

ويتجاوز النموذج الثقافي في فترة تغلبه حدود الأمة والسلالة الشعبية ، وقد تراهي أبعاد تأثيره ، فتشمل قارة برمتها ، وليس من السهل دائما تحديد مدى انتشاره وتغلبه ، وهو في داخل حدوده يستوعب كل ألوان الثقافة ، ويطبعها بطابعه ويفرض عليها شخصيته ، ويبدو تأثيره واضحا في كل انسان يعيش في محيط سيطرته وكل فرد مضطر الى أن يدخل في حساباته النموذج الثقافي السائد دون أن يفقد حرته العنوية ، وهو يتبعه وبسير بمقتضاه أو يخالفه ويخرج عليه ، ولكنه لا يستطيع بحال أن يتجاهله ، والمعارضة معه ضرب من ضروب الاعتراف بوجوده وبغدر مدى تأثيره .

وتوالى النماذج الثقافية بيمتد العصبية في الحياة الانسانية ، ويستثير كوامنها وقواها الخالقة ويبدو النموذج الثقافي الجديد في ريمان طرافته وعتفوان فتوته ، فيشيع النشاط في مختلف نواحي الحياة ، ويهز رواقد النفوس ، ويحرك المزاجات ، وتبدو بقايا النموذج الثقافي السابق حائلة اللون بالية الى جانب مظاهر النموذج الثقافي الجديد ، وينظر الى هذا النموذج الثقافي الجديد كأن له قيمة سامية وعلى انه الهدف الذي كان يعمل لتلخيص البشرية على تحقيقه ، وفي ابان اكتمال انتصاره تلوح في الأفق لوائح النموذج الذي سيخلفه ،

وتبدأ طواله في الظهور ، وتتوالى ندره ، وتأخذ قوى النموذج السائد في الضعف والذبول بعد أن يؤدي رسالته ، ويلعب دوره ، وتقل الثقة بقيمه الماثورة ، ويبدأ في الاستسلام للنموذج المساعد ويتراجع أماله ، ويخلى له الطريق ، ليتمكن من بسط سلطانه على جوانب الثقافة المختلفة ، وهكذا يستمر هذا الإيقاع الزمني بغير توقف ولا انقطاع ، ويقول « شوبرت »

« من المحتمل ان يكون هناك قانون مجهول خلف تغير النماذج الثقافية ، وبموجب هذا القانون غيب القوى الخالقة للنموذج الجديد الى عالم الاشياء الواقعية حيناً من الزمن ، ثم تتراجع وتنسحب لتمود مرة أخرى في النموذج الجديد ، ولما كنا لا نستطيع أن نفسر تغير هذه النماذج تنسرا عقليا في كل ألوانها وظلالها ، فليس امنا منا سوى ان نراقب ما بينها من وجوه الشبه والتناسق والافراد وتتاولها اما بالادراك الحسي او بنسج اليها بطريق الرموز والامثال »

وهناك أربعة نماذج رئيسية للثقافة لكل نموذج منها شخصيته أو روحه الخاصة ، وهذه النماذج يمر متابعه في سير الزمن وهي النموذج التناسقي والنموذج البطلي ، والنموذج الزهدي ، والنموذج الرسالي .

وفي عهد النموذج الثقافي التناسقي يبدو الكون لاسان وكان به تناسقا داخليا وكأنه مكتمل البواحي محارب الاجزاء ليس به نقص ولا يشينه عيب ، فهو من ثم ليس في حاجة الى التيسادة البشرية لاصلاح عيب او استكمال نقص او اعادة بناء - وفي مثل هذا العهد الثقافي لا مجال لظهور فكرة التطور او التقدم ، ومفكر عهد الثقافة المنسقة يرون أن تاريخ البشرية قد حقق الغاية المنشودة ، والكون في رايهم شيء ثابت مستقر خصال من الديناميكية ، ويمثل هذا النموذج في التاريخ العهد الهومري عند اليونان ، وعهد « كونفو شيوس » في



يشمل حركة ظهوره خلال سير الزمن ، وصراعه مع النموذج السابق ، وتغلبه عليه ، وتفرد بالسيطرة ، ثم صراعه مع النموذج اللاحق الذي يتغلب عليه في دوره وينسخ أحكامه ويبدل شرائعه .. وهكذا . فالصراع بين نماذج الثقافات صراع أبدي لا يقف عند حد ، ولا ينتهي الى غاية في تقدير القائلين بالحركة الدائرة في سير التاريخ .

ويتجاوز النموذج الثقافي في فترة تغلبه حدود الأمة والسلالة الشعبية ، وقد تراهي أبعاد تأثيره ، فتشمل قارة برمتها ، وليس من السهل دائما تحديد مدى انتشاره وتغلبه ، وهو في داخل حدوده يستوعب كل ألوان الثقافة ، ويطبعها بطابعه ويفرض عليها شخصيته ، ويبدو تأثيره واضحا في كل انسان يعيش في محيط سيطرته وكل فرد مضطر الى أن يدخل في حساباته النموذج الثقافي السائد دون أن يفقد حرته العنوية ، وهو يتبعه وبسير بمقتضاه أو يخالفه ويخرج عليه ، ولكنه لا يستطيع بحال أن يتجاهله ، والمعارضة معه ضرب من ضروب الاعتراف بوجوده وبغدر مدى تأثيره .

وتوالى النماذج الثقافية بيمتد العصبية في الحياة الانسانية ، ويستثير كوامنها وقواها الخالقة ويبدو النموذج الثقافي الجديد في ريمان طرافته وعتفوان فتوته ، فيشيع النشاط في مختلف نواحي الحياة ، ويهز رواقد النفوس ، ويحرك المزاجات ، وتبدو بقايا النموذج الثقافي السابق حائلة اللون بالية الى جانب مظاهر النموذج الثقافي الجديد ، وينظر الى هذا النموذج الثقافي الجديد كأن له قيمة سامية وعلى انه الهدف الذي كان يعمل لتلخيص البشرية على تحقيقه ، وفي ابان اكتمال انتصاره تلوح في الأفق لوائح النموذج الذي سيخلفه ،

وتبدأ طواله في الظهور ، وتتوالى ندره ، وتأخذ قوى النموذج السائد في الضعف والذبول بعد أن يؤدي رسالته ، ويلعب دوره ، وتقل الثقة بقيمه الماثورة ، ويبدأ في الاستسلام للنموذج المساعد ويتراجع أماله ، ويخلى له الطريق ، ليتمكن من بسط سلطانه على جوانب الثقافة المختلفة ، وهكذا يستمر هذا الإيقاع الزمني بغير توقف ولا انقطاع ، ويقول « شوبرت »

« من المحتمل ان يكون هناك قانون مجهول خلف تغير النماذج الثقافية ، وبموجب هذا القانون غيب القوى الخالقة للنموذج الجديد الى عالم الاشياء الواقعية حيناً من الزمن ، ثم تتراجع وتنسحب لتمود مرة أخرى في النموذج الجديد ، ولما كنا لا نستطيع أن نفسر تغير هذه النماذج تنسرا عقليا في كل ألوانها وظلالها ، فليس امنا منا سوى ان نراقب ما بينها من وجوه الشبه والتناسق والافراد وتتاولها اما بالادراك الحسي او بنسج اليها بطريق الرموز والامثال »

وهناك أربعة نماذج رئيسية للثقافة لكل نموذج منها شخصيته أو روحه الخاصة ، وهذه النماذج يمر متابعه في سير الزمن وهي النموذج التناسقي والنموذج البطلي ، والنموذج الزهدي ، والنموذج الرسالي .

وفي عهد النموذج الثقافي التناسقي يبدو الكون لاسان وكان به تناسقا داخليا وكأنه مكتمل البواحي محارب الاجزاء ليس به نقص ولا يشينه عيب ، فهو من ثم ليس في حاجة الى التيسادة البشرية لاصلاح عيب او استكمال نقص او اعادة بناء - وفي مثل هذا العهد الثقافي لا مجال لظهور فكرة التطور او التقدم ، ومفكر عهد الثقافة المنسقة يرون أن تاريخ البشرية قد حقق الغاية المنشودة ، والكون في رايهم شيء ثابت مستقر خصال من الديناميكية ، ويمثل هذا النموذج في التاريخ العهد الهومري عند اليونان ، وعهد « كونفو شيوس » في





**الصين ، وعهد النسق القوطي في مسيحية الغرب**  
الذي امتد من القرن الحادى عشر الى القرن السادس عشر ، وقد كان الرجل المسيحي فى العهد القوطي يملأ نفسه الشعور بالإبدية ، وينظر الى السماء فى ثقة واطمئنان ، ويعمل على اتقاد روحه والتماس اللطف الإلهي

ولم عهد تغلب النموذج الثقافى البطلي ينظر الإنسان الى الدنيا باعتبارها عالماً تسوده القوضى ، وأن من واجبه من أجل ذلك أن يبذل الجهد فى تنظيم أحوال هذا العالم المضطرب والإنسان فى عهد النموذج البطلي للثقافة لا يعيش فى سلام مع العالم بل يظل فى معركة دائمة وصراع مستمر وتلا نفسه الثقة وتهيب به الكبرياء ويغريه حب السيطرة ، وتستبد به شهوة الإمتلاك ، فهو يحسبأول أبدا إخضاع العالم وصوغه على المثال الذى يؤثرونه ، ولا يرفع طرفه الى السماء وإنما يجيل بصره فى الأرض وقد استولت عليه المطامع وملا الحشع والحدس شعاب نفسه ، ويحول كل شئ الى أغراض دسوسه أرضية حتى تنتهى حياته عبادة محسوسه .

والعالم الذى تسوده مثل هذه الثقافة جالسه ديناميكي ، فليس هناك ثبات ولا استقرار فى دنيا النموذج البطلي ، والإنسان فى ذلك العهد مسير « بروميشيوس » بتحدى كل قوة . فهو دائر النشاط والتوثب والمغامرة والافتحام ، ومن أمثلة هذا العصر **العالم الرومانى** فى أوج قوته **والعالم الإلانى الرومانى** فى الغرب بعد القرن السادس عشر ، فرجل الغرب البروميشيوسى فى خلال القرون الأربعة الأخيرة مثل صالح لهذا الطراز

**ونموذج الثقافة الزهدية** يرى الوجود فى الأرض لونا من ألوان الحطية ، وأن عالم الحس مسررب خداع وأغراء شرير ، وأن الهرب منه والاستفراق

فيما يسمو على الحس هو الحكمة وسبيل الرشد ، والإنسان الزاهد يهجر عالم الحس غير آمنف عليه وليس له أمل فى إصلاح العالم ولا رغبة فى السمو بالبشر ، ولا يحاول أن يحدث تغييراً ولذلك تشبهه عصور الثقافة الزهدية عصر الثقافة التناسقية ، بل هى أكثر منها أمعانا فى طلب الاستقرار ومجسافة الحركة ، ومن أمثلة عصور الثقافة الزهدية **عصر ازدهار الديانة الهندوسية والديانة البوذية** .

ونموذج الثقافة الرابع الذى يخصه « شوارب » بالذكر هو **عهد الثقافة الرسالية** ، وفى ظلال هذه الثقافة يؤمن الإنسان بأن له رسالة مقدسة وأن عليه الاستجابة لعموتها ، والاستشهاد فى سبيل دعم مكانتها ورفع شأنها وتقليبها على غيرها من الثقافات والفرد فى عهد الثقافة الرسالية مثل الإنسان البطلي يريد أن يحقق النسق الذى يحسه داخل نفسه ولا يقبل الدنيا كما هى وإنما يحاول تغييرها لا من أجل ذاته ومطالب مصلحته الخاصة وإنما لاداء الرسالة التى يحملها ، وهو مثل الرجل التناسقى يحب الدنيا وتقبل عليها ولكنه لا يحبها كما هى وإنما كما يجب أن تكون ، والدنيا فى نظر الرجل التناسقى فخر حقيقى الغالية وبلغت مرادها ، أما الرجل الرسالي يريد أن يبرهن أن لوغ الغاية منوط بالمستقبل البعد ولكنه يؤمن بأن هذه الغاية ستحقق ، وهو يخالف فى ذلك الرجل الزهدى اليائس من الإصلاح والمفكر للتقدم ، عل أن الرجل الرسالي لا تحدوده فى طلب التغيير المطامع الأشمية ، ولا النزوع الى طلب السلطان وشهوة حب السيطرة وسياسة فرق لتسود ، وإنما يحدوده حرص على تحقيق مثله الأعلى ، والرغبة فى التاليف والتجميع لا التوزيع والتفريق ، ولا تحركه الكراهة وحب الفلح فى الخصومة وإنما الإيمان العميق واليقين الصادق ، وهو يرى فى البشر أخوة تربطه بهم أواصر القرابة لا خصوما يبتغى لهم على سوء الظن والرغبة



**الصين ، وعهد النسق القوطي في مسيحية الغرب**  
الذي امتد من القرن الحادى عشر الى القرن السادس عشر ، وقد كان الرجل المسيحي فى العهد القوطي يملأ نفسه الشعور بالإبدية ، وينظر الى السماء فى ثقة واطمئنان ، ويعمل على اتقاد روحه والتماس اللطف الإلهي

ولم عهد تغلب النموذج الثقافى البطلي ينظر الإنسان الى الدنيا باعتبارها عالماً تسوده القوضى ، وأن من واجبه من أجل ذلك أن يبذل الجهد فى تنظيم أحوال هذا العالم المضطرب والإنسان فى عهد النموذج البطلي للثقافة لا يعيش فى سلام مع العالم بل يظل فى معركة دائمة وصراع مستمر وتلا نفسه الثقة وتهيب به الكبرياء ويغريه حب السيطرة ، وتستبد به شهوة الإمتلاك ، فهو يحسبأول أبدا إخضاع العالم وصوغه على المثال الذى يؤثرونه ، ولا يرفع طرفه الى السماء وإنما يجيل بصره فى الأرض وقد استولت عليه المطامع وملا الحشع والحدس شعاب نفسه ، ويحول كل شئ الى أغراض دسوسه أرضية حتى تنتهى حياته عبادة محسوسه .

والعالم الذى تسوده مثل هذه الثقافة جالسه ديناميكي ، فليس هناك ثبات ولا استقرار فى دنيا النموذج البطلي ، والإنسان فى ذلك العهد مسير « بروميشيوس » بتحدى كل قوة . فهو دائر النشاط والتوثب والمغامرة والافتحام ، ومن أمثلة هذا العصر **العالم الرومانى** فى أوج قوته **والعالم الإلانى الرومانى** فى الغرب بعد القرن السادس عشر ، فرجل الغرب البروميشيوسى فى خلال القرون الأربعة الأخيرة مثل صالح لهذا الطراز

**ونموذج الثقافة الزهدية** يرى الوجود فى الأرض لونا من ألوان الحطية ، وأن عالم الحس مسررب خداع وأغراء شرير ، وأن الهرب منه والاستفراق

فيما يسمو على الحس هو الحكمة وسبيل الرشد ، والإنسان الزاهد يهجر عالم الحس غير آمنف عليه وليس له أمل فى إصلاح العالم ولا رغبة فى السمو بالبشر ، ولا يحاول أن يحدث تغييراً ولذلك تشبهه عصور الثقافة الزهدية عصر الثقافة التناسقية ، بل هى أكثر منها أمعانا فى طلب الاستقرار ومجسافة الحركة ، ومن أمثلة عصور الثقافة الزهدية **عصر ازدهار الديانة الهندوسية والديانة البوذية** .

ونموذج الثقافة الرابع الذى يخصه « شوارب » بالذكر هو **عهد الثقافة الرسالية** ، وفى ظلال هذه الثقافة يؤمن الإنسان بأن له رسالة مقدسة وأن عليه الاستجابة لعموتها ، والاستشهاد فى سبيل دعم مكانتها ورفع شأنها وتقليبها على غيرها من الثقافات والفرد فى عهد الثقافة الرسالية مثل الإنسان البطلي يريد أن يحقق النسق الذى يحسه داخل نفسه ولا يقبل الدنيا كما هى وإنما يحاول تغييرها لا من أجل ذاته ومطالب مصلحته الخاصة وإنما لاداء الرسالة التى يحملها ، وهو مثل الرجل التناسقى يحب الدنيا وتقبل عليها ولكنه لا يحبها كما هى وإنما كما يجب أن تكون ، والدنيا فى نظر الرجل التناسقى فخر حقيقى الغالية وبلغت مرادها ، أما الرجل الرسالي يريد أن يبرهن أن لوغ الغاية منوط بالمستقبل البعد ولكنه يؤمن بأن هذه الغاية ستحقق ، وهو يخالف فى ذلك الرجل الزهدى اليائس من الإصلاح والمفكر للتقدم ، عل أن الرجل الرسالي لا تحدوده فى طلب التغيير المطامع الأشمية ، ولا النزوع الى طلب السلطان وشهوة حب السيطرة وسياسة فرق لتسود ، وإنما يحدوده حرص على تحقيق مثله الأعلى ، والرغبة فى التاليف والتجميع لا التوزيع والتفريق ، ولا تحركه الكراهة وحب الفلح فى الخصومة وإنما الإيمان العميق واليقين الصادق ، وهو يرى فى البشر أخوة تربطه بهم أواصر القرابة لا خصوما يبتغى لهم على سوء الظن والرغبة



فى الكيد والأذى ، والدنيا فى نظره ليست مجالا لانتهاك الغنائم والأسلاب ، وإنما هى مجال لعبت الاستنارة وتشريف الحياة وإبرائها من الانقسام والشور والميوب والتقالص ، وهو يبدل جهده ، ويعانى الشدائد ليخرج من الفوضى نظاما ، ويحقق منله الاعلى وملكوت الله فى هذه الأرض .

وعهد الثقافة الرسالية حافل بالحركة والنشاط مثل عهد الثقافة البطلية ، **والمسيحيون الأوائل** ومعظم السلافيين أمثلة لثل هذا العهد

ويمكن تلخيص هذه النماذج الأربعة فيما يأتى :  
التوافق مع الدنيا وهو طراز الثقافة التناسقية ،  
السيطرة على الدنيا وهو طراز الثقافة البطلية ،  
الفرار من الدنيا وهو طراز الثقافة الزهدية ،  
ونقدبس الدنيا وهو طراز الثقافة الرسولية

\*\*\*

والتاريخ فى رأى « شوبارت » لا يسير فى خط طولى ، وهو يرى مع « اشبنجلى » و « توبش » و « دانييلسكى » أن الأزمنة جميعها متباعدة أمام الله ، حتى تلك الأزمنة التى تسود فيها الثقافة البطلية التى قد يستخف الإنسان فيها الزهو ويطنى عليه الغرور ، فلا يعول على غير قوته الذاتية ولا يؤمن بشئ غيرها ، وكل لون من تلك الألوان الثقافية له هلة وجوده ومسوغاته ، وفى كل دور من هذه الادوار تنجلي القوة الخالقة ، فكل لحظة تحمل ما يبرر وجودها ، لأنه ليس هناك هدف نهائى لتسويغ وجودها ، ولكل دور من هذه الادوار مكانته ومزاياه ، اذ لا سبيل الى المفاضلة بينها وترجيح احدها على الادوار الأخرى .

والمصور الذى يسرع فيها الضعف فى احدى الثقافات حتى تشرف على الزوال هى عصور الاضطراب والانهيال فى تاريخ الإنسانية ، وفى مثل تلك الأزمنة يشعر الناس بأن كل شئ يتهاوى من علياته ، وتتداعى أركانه ، وأن نهاية العالم قد اقترت وحانت الساعة ، وقد تكررت هذه الأزمنة فى حياة البشرية وستظل تتكرر ما تعاقبت الدهور

والقرن العشرين فى رأى « شوبارت » أحد هذه العصور الملأى بالاضطراب وقد أدرك ذلك كثير من

المفكرين المهويين ذوى النظر البعيد والتفكير الناضج السليم ، وراوا أن شيئاً هاما قد انقضى عهده واثن بالزوال ، وقد كان هذا الشئ الهام فى رأى « ماركس » هو النظام الرأسمالى ، وفى رأى « اشبنجلى » هو الثقافة الغربية جملة ، وفى رأى « برديايف » عهد أحياء الطسوم ، وفى رأى « اونانوف » هو الديانة المسيحية ، وسمة الانتقال هذه هى التى جعلت هذا العصر حافلا بالحركة غاصا بأسباب اليأس ودواعى الأمل وبواعث الحزن والأسى وبوادر الأمل المشرقة الباسمة ، ونحن لا نشاهد خلال هذا العصر نهاية أمة ، او خاتمة شعب او انتضاء عهد ثقافة مفردة ، وإنما نرى خاتمة عهد نقافى بأكمله .

فما هى طبيعة هذا العصر الثقافى النقضى ؟  
فى خلال الألف سنة الأخيرة تعاقب على أوروبا طرازان من النماذج الثقافية : النموذج القوطى المتناسق والنموذج البطلى البروميتيوسى ، وقد نشأ النموذج القوطى المتناسق فى خلال كوارث القرن الحادى عشر واستمر الى القرن السادس عشر ، وكانت بهيات النموذج المتناسق بادبسة جينهار فى كل نواحي الحياة ، وفيما بين سنة ١٤٥٠ سنة ١٥٥٠ بدأ الانتقال من النموذج القوطى المتناسق الى النموذج البطلى البروميتيوسى ، والفرد فى خلال سيطرة هذا النموذج الثقافى لا يعسا بخلاص روحه وإنما يهيمه فرس سلطانه ، وتوسيع دائرة نفوذه ، وهو لا يحجم فى هذا السدور من تحدى أى سلطة ، ومقاومة أى عقبة ، وقد نجح الفرد البروميتيوسى فى تغيير وجه الأرض ، وخلق عالما على المثل الذى اراده .

وبعد انتضاء خمسمائة سنة على ظهور هذا النموذج الثقافى البطلى البروميتيوسى أخذت تبدو طلائع العهد الجديد ، فالثقافة البروميتيوسية تملأ سماءها السحب وتوفض قولها البروق وتعصف الأعاصير ، وأوروبا تنزلق الى الهاوية وتقترب من النهاية ، ولا شئ يستطيع دفع هذا المصير المحتوم **والعصر الرسالى قد ظهرت بوادره** ، ولاحت فى الأفاق لوائحه ، والثقافة البطلية تمقت الثقافة التناسقية ، ولكن الثقافة الرسالية القادمة تستعجب بها وتقدر أوروبا العصور الوسطى ، وشعار الثقافة الرسالية الحب والتضامن والتوفيق والملازمة

فى الكيد والأذى ، والدنيا فى نظره ليست مجالا لانتهاك الغنائم والأسلاب ، وإنما هى مجال لعبت الاستنارة وتشريف الحياة وإبرائها من الانقسام والشور والميوب والتقالص ، وهو يبدل جهده ، ويعانى الشدائد ليخرج من الفوضى نظاما ، ويحقق منله الاعلى وملكوت الله فى هذه الأرض .

وعهد الثقافة الرسالية حافل بالحركة والنشاط مثل عهد الثقافة البطلية ، **والمسيحيون الأوائل** ومعظم السلافيين أمثلة لثل هذا العهد

ويمكن تلخيص هذه النماذج الأربعة فيما يأتى :  
**التوافق مع الدنيا** وهو طراز الثقافة التناسقية ،  
**السيطرة على الدنيا** وهو طراز الثقافة البطلية ،  
**الفرار من الدنيا** وهو طراز الثقافة الزهدية ،  
**ونقدىس الدنيا** وهو طراز الثقافة الرسولية

\*\*\*

والتاريخ فى رأى « شوبارت » لا يسير فى خط طولى ، وهو يرى مع « اشبنجلى » و « توبش » و « دانييلسكى » أن الأزمنة جميعها متباعدة أمام الله ، حتى تلك الأزمنة التى تسود فيها الثقافة البطلية التى قد يستخف الإنسان فيها الزهو ويطنى عليه الغرور ، فلا يعول على غير قوته الذاتية ولا يؤمن بشئ غيرها ، وكل لون من تلك الألوان الثقافية له هالة وجوده ومسوغاته ، وفى كل دور من هذه الادوار تنجلي القوة الخالقة ، فكل لحظة تحمل ما يبرر وجودها ، لأنه ليس هناك هدف نهائى لتسويغ وجودها ، ولكل دور من هذه الادوار مكانته ومزاياه ، اذ لا سبيل الى المفاضلة بينها وترجيح احدها على الادوار الأخرى .

والمصور التى يسرع فيها الضعف فى احدى الثقافات حتى تشرف على الزوال هى عصور الاضطراب والانهياء فى تاريخ الإنسانية ، وفى مثل تلك الأزمنة يشعر الناس بأن كل شئ يتهاوى من عليائه ، وتتداعى أركانه ، وأن نهاية العالم قد اقترت وحانت الساعة ، وقد تكررت هذه الأزمنة فى حياة البشرية وستظل تتكرر ما تعاقبت الدهور

والقرن العشرين فى رأى « شوبارت » أحد هذه العصور الملائ بالاضطراب وقد أدرك ذلك كثير من

المفكرين المهويين ذوى النظر البعيد والتفكير الناضج السليم ، وراوا أن شيئا هاما قد انقضى عهده واثن بالزوال ، وقد كان هذا الشئ الهام فى رأى « ماركس » هو النظام الرأسمالى ، وفى رأى « اشبنجلى » هو الثقافة الغربية جملة ، وفى رأى « برديايف » عهد أحياء الطسوم ، وفى رأى « اوانامو » هو الديانة المسيحية ، وسمة الانتقال هذه هى التى جعلت هذا العصر حافلا بالحركة غاصا بأسباب اليأس ودواعى الأمل وبواعث الحزن والأسى وبوادر الآمال المشرقة الباسمة ، ونحن لا نشاهد خلال هذا العصر نهاية أمة ، او خاتمة شعب او انقضاء عهد ثقافة مفردة ، وإنما نرى خاتمة عهد نقافى بأكمله .

فما هى طبيعة هذا العصر الثقافى النقضى ؟  
فى خلال الألف سنة الأخيرة تعاقب على أوروبا طرازان من النماذج الثقافية : النموذج القوطى المتناسق والنموذج البطلى البروميشيوسى ، وقد نشأ النموذج القوطى المتناسق فى خلال كوارث القرن الحادى عشر واستمر الى القرن السادس عشر ، وكانت بهيات النموذج المتناسق بادبسة جينهار فى كل نواحي الحياة ، وفيما بين سنة ١٤٥٠ سنة ١٥٥٠ بدأ الانتقال من النموذج القوطى المتناسق الى النموذج البطلى البروميشيوسى ، والفرد فى خلال سيطرة هذا النموذج الثقافى لا يعسا بخلاص روحه وإنما يهجم فرس سلطانه ، وتوسيع دائرة نفوذه ، وهو لا يحجم فى هذا السدور من تحدى أى سلطة ، ومقاومة أى عقبة ، وقد نجح الفرد البروميشيوسى فى تغيير وجه الأرض ، وخلق عالما على المثل الذى اراده .

وبعد انقضاء خمسمائة سنة على ظهور هذا النموذج الثقافى البطلى البروميشيوسى أخذت تبدو طلائع العهد الجديد ، فالثقافة البروميشيوسية تملأ سماءها السحب وتوفض قولها البروق وتعصف الأعاصير ، وأوروبا تنزلق الى الهاوية وتقترب من النهاية ، ولا شئ يستطيع دفع هذا المصير المحتوم **والعصر الرأسمالى قد ظهرت بوادره** ، ولأحت فى الافاق لوائحه ، والثقافة البطلية تمتت الثقافة التناسقية ، ولكن الثقافة الرسالية القادمة ستعجب بها وتقدر أوروبا العصور الوسطى ، وشعار الثقافة الرسالية الحب والتضامن والتوفيق والملازمة

والوحدة ، وستكون رسالتها الرئيسية خلق عالم يسوده الحب والصدقة

**فاى الجماعات البشرية ستتولى القيادة وتكون الوسيلة لتحقيق هذه الرسالة ؟ واى الجماعات**

**ستقيم فى طريقها العقبات والحوائل ؟** والجواب عن ذلك ان هذا متوقف على الخصائص الذاتية الكامنة فى الجماعات البشرية حين ظهور النموذج الجديد ، والجماعات البشرية تتفاوت فى خصائصها السلالية ، وسبب اختلاف هذه الخصائص مرده الى البيئة التى عاشت فيها السلالة وتأثرت بها ، والخصائص السلالية والسمات القومية ليست ثابتة لئانا تماما غير قابل للتغيير على خلاف الراى الشائع ، وإنما هى مستمدة من طبيعة الاحوال الجغرافية ، وتغير بتغيرها ، ولكن لمسا كانت الاحوال الجغرافية لا تتغير الا فى بضع شديد ، وكانت الجماعات البشرية تعيش فى البيئسمة الجغرافية ذاتها امدا طويلا لذلك كانت الخصائص السلالية والسمات القومية تبدو ثابتة نسبيا ، وتغير ببطء اشد تحت تأثير العوامل الثقافية ، ومعنى ذلك ان المؤثرات الجغرافية تحث المروق الجماعية فى المكان ، فى حين ان العوامل الثقافية توجد الفروق على مرور الزمان ، ومضافر هذين العاملين ، عامل البيئة الجغرافية الثابت نسبيا وعامل النموذج الثقافى الدائم الحركة ، يحتم الامر الجوهري فى سير الحركة التاريخية وخلق سمات الجماعات بما فى ذلك الجماعات السلالية والجماعات القومية فى كل لحظة من لحظات التاريخ

وحينما تنفق السمات القومية الثابتة نسبيا مع نموذج الثقافة الطامعة ، فان الامة التى تملك هذه السمات تصبح زعيمة الحركة الثقافية القادمة وحاملة عليها ، ويتيح لها ذلك الكشف عن قواها الثقافية المخالقة التى تظهر فى اوضح مجالها وتبلغ القمة فى ظلل تلك الثقافة الواوية لسماتها الملامسة لطبيعتها ، وقد يتفق ذلك مع بلوغها القمة فى القوة السياسية وقد لا يتفق ، على ان اتفاق السمات بين الجماعة القومية والنموذج الثقافى القادم ملعاة لبعض قوى الامة فى الناحيتين الثقافية والسياسية فى حين ان التناظر بين سمات الجماعة القومية او السلالية وبين النموذج المساعد يؤدى الى وقوع الصراع بين الاثنين ، ومن اجل ذلك يتحول الجبرى الرئيسى للاحوال والحركات التاريخية تبعا لتغير

المكان الذى يقوم به المشلون الرئيسيون فى النموذج الثقافى الغالب ، وبطبيعة الحال يتولى دور النجوم فى التمثيل افراد الجماعات القومية او السلالية التى اتمت الصفات والسمات الملائمة لطبيعة النموذج الثقافى الجديد ، ووفقا لذلك كانت « بروسيا » والبروسيون هم القادة فى الثقافة القومية البروميثيائية ، لان سمات البروسيين القومية كانت ملائمة كل الملائمة لسمات النموذج الثقافى البطلى البروميثيائى ، وقد تولى القيادة فى تلك الفترة من بين الامم الاوروبية البروسيون والانجلو سكسونيون ، ويرى « شوبارت » ان اليهود كان لهم كذلك اثر بارز فى المائة والخمسين سنة الاخيرة ، لان سماتهم السلالية ملائمة للنموذج البروميثيائى السائد فى تلك الفترة

**وفد خلق النموذج القوطى التناسقى الوحدة الروحية فى اوربوا ، ولكن حينما ساد النموذج البطلى بدأ عهد الانقسام والانفصال ومرت اوربوا فى تلك الفترة بمهد احياء العلوم وعهد الاصلاح الدينى ، وكان تقدم الثقافة البطلية البروميثيائية وكانت ناتى المبادء من الشمال ، وينتقل مسرح الحوادث شبا فشبسا من الجنوب الى الشمال على حين كانت القيادة الاوربية فى القرن السادس عشر للإيطاليين والاسبانيين ، وفى القرن السابع عشر انتقلت الى الفرنسيين ، وفى القرون التالية انتقلت القيادة الى البروسيين ، والانجلو سكسونيين ، والسكنديناويين ، والالمان ، والانجليز السكسونيون والتطهرون الأمريكيون ، هم عمالقة عصر الصناعة الحديث ، وتبعا لذلك قد اصبح مسرح الثقافة البطلية الحديثة المانيا وانجلترا وامريكا الشمالية**

وفى عهد الثقافة الرسالية القادمة سينتقل مسرح الحوادث الرئيسية والقيادة من الامم البروميثيائية الى الامم التى يوافق طابعها القومى طبيعة النموذج الثقافى الرسالى ، ويقسول « شوبارت » فى بيان ذلك :

« اهم حادث فى دور التكوين هو ظهور السلاليين بوصلمهم القادة البارزين فى الثقافة ، ومهما يكن ذلك غير سار للكثيرين فان هذا هو العصر التاريخى ، وليس فى وسع احد ابتاقه ، والقرون التالية خاصة بالسلاليين ، والثقافة الشمالية البروميثيائية فى حالة انحسار ، وستحل محلها الثقافة الشرقية ، والعهد الرسالى هو عهد السلاليين »

والوحدة ، وستكون رسالتها الرئيسية خلق عالم يسوده الحب والصدقة

**فاى الجماعات البشرية ستتولى القيادة وتكون الوسيلة لتحقيق هذه الرسالة ؟ واى الجماعات**

**ستقيم فى طريقها العقبات والحوائل ؟** والجواب عن ذلك ان هذا متوقف على الخصائص الذاتية الكامنة فى الجماعات البشرية حين ظهور النموذج الجديد ، والجماعات البشرية تتفاوت فى خصائصها السلالية ، وسبب اختلاف هذه الخصائص مرده الى البيئة التى عاشت فيها السلالة وتأثرت بها ، والخصائص السلالية والسمات القومية ليست ثابتة لئانا تماما غير قابل للتغيير على خلاف الراى الشائع ، وإنما هى مستمدة من طبيعة الاحوال الجغرافية ، وتغير بتغيرها ، ولكن لمسا كانت الاحوال الجغرافية لا تتغير الا فى بضع شديد ، وكانت الجماعات البشرية تعيش فى البيئسمة الجغرافية ذاتها امدا طويلا لذلك كانت الخصائص السلالية والسمات القومية تبدو ثابتة نسبيا ، وتغير ببطء اشد تحت تأثير العوامل الثقافية ، ومعنى ذلك ان المؤثرات الجغرافية تحث المروق الجماعية فى المكان ، فى حين ان العوامل الثقافية توجد الفروق على مرور الزمان ، ومضافر هذين العاملين ، عامل البيئة الجغرافية الثابت نسبيا وعامل النموذج الثقافى الدائم الحركة ، يحتم الامر الجوهري فى سير الحركة التاريخية وخلق سمات الجماعات بما فى ذلك الجماعات السلالية والجماعات القومية فى كل لحظة من لحظات التاريخ

وحينما تنفق السمات القومية الثابتة نسبيا مع نموذج الثقافة الطامعة ، فان الامة التى تملك هذه السمات تصبح زعيمة الحركة الثقافية القادمة وحاملة عليها ، ويتيح لها ذلك الكشف عن قواها الثقافية المخالقة التى تظهر فى اوضح مجالها وتبلغ القمة فى ظلل تلك الثقافة الواوية لسماتها الملامسة لطبيعتها ، وقد يتفق ذلك مع بلوغها القمة فى القوة السياسية وقد لا يتفق ، على ان اتفاق السمات بين الجماعة القومية والنموذج الثقافى القادم ملعاة لبعض قوى الامة فى الناحيتين الثقافية والسياسية فى حين ان التناظر بين سمات الجماعة القومية او السلالية وبين النموذج المساعد يؤدى الى وقوع الصراع بين الاثنين ، ومن اجل ذلك يتحول الجبرى الرئيسى للاحوال والحركات التاريخية تبعا لتغير

المكان الذى يقوم به المشلون الرئيسيون فى النموذج الثقافى الغالب ، وبطبيعة الحال يتولى دور النجوم فى التمثيل افراد الجماعات القومية او السلالية التى اتمت الصفات والسمات الملائمة لطبيعة النموذج الثقافى الجديد ، ووفقا لذلك كانت « بروسيا » والبروسيون هم القادة فى الثقافة القومية البروميثيائية ، لان سمات البروسيين القومية كانت ملائمة كل الملائمة لسمات النموذج الثقافى البطلى البروميثيائى ، وقد تولى القيادة فى تلك الفترة من بين الامم الاوروبية البروسيون والانجلو ساكسونيون ، ويرى « شوبارت » ان اليهود كان لهم كذلك اثر بارز فى المائة والخمسين سنة الاخيرة ، لان سماتهم السلالية ملائمة للنموذج البروميثيائى السائد فى تلك الفترة

**وفد خلق النموذج القوطى التناسلى الوحدة الروحية فى اوربوا ، ولكن حينما ساد النموذج البطلى بدأ عهد الانقسام والانفصال ومرت اوربوا فى تلك الفترة بمهد احياء العلوم وعهد الاصلاح الدينى ، وكان تقدم الثقافة البطلية البروميثيائية وكانت ناتى المبادء من الشمال ، وينتقل مسرح الحوادث شبا فشبسا من الجنوب الى الشمال على حين كانت القيادة الاوربية فى القرن السادس عشر للإيطاليين والاسبانيين ، وفى القرن السابع عشر انتقلت الى الفرنسيين ، وفى القرون التالية انتقلت القيادة الى البروسيين ، والانجلو سكسونيين ، والسكنديناويين ، والالمان ، والانجليز السكسونيون والتطهرون الأمريكيون ، هم عمالقة عصر الصناعة الحديث ، وتبعا لذلك قد اصبح مسرح الثقافة البطلية الحديثة لمانيا وانجلترا وامريكا الشمالية**

وفى عهد الثقافة الرسالية القادمة سينتقل مسرح الحوادث الرئيسية والقيادة من الامم البروميثيائية الى الامم التى يوافق طابعها القومى طبيعة النموذج الثقافى الرسالى ، ويقسول « شوبارت » فى بيان ذلك :

« اهم حادث فى دور التكوين هو ظهور السلاليين بوصلمهم القادة البارزين فى الثقافة ، ومهما يكن ذلك غير سار للكثيرين فان هذا هو العصر التاريخى ، وليس فى وسع احد ابتاقه ، والقرون التالية خاصة بالسلاليين ، والثقافة الشمالية البروميثيائية فى حالة انحسار ، وستحل محلها الثقافة الشرقية ، والعهد الرسالى هو عهد السلاليين »

ويخوض « شوبارت » بنا بحار هذا التحليل المستعص على الوصول الى نتيجة هامة ، وهي ان الخلاف بين الغرب والشرق مسألة ثقافية قبل كل شيء ، وهي في صميمها صراع تقسيفي ، ويذكرنا « شوبارت » بأن الكثيرين من كبار المفكرين الغربيين تبينوا تلك الحقيقة مثل « جيتي » و « لينتزر » و « شوبنهاور » و « هردر » و « فون هوبولت » و « فون هارتمان » و « ديكرت » و « نيومان » وغيرهم ، وادركوا ان الثقافة البطلية ثقافة ذات جانب واحد وانها قرية العطب ، وانها في حاجة الى استمداد عناصر من الثقافة الشرقية مثل ثقافة الهند والثقافة الصينية والثقافة الروسية ، وقد راوا ان الحل الوحيد للمشكلة هو تأليف وحدة من الثقافتين الغربية والشرقية ، ومن دواهي الاسف ان أوروبا لم تلتق بالا الى هذه الآراء ، ولم تبع بالتحذيرات التي وجهت اليها ، وظلت ساددة في غيها ، تحدها الكبرياء المتزايدة والشعور بالنفوق والفلة والاستغلال والامعان في الاحتقار والاستهانة ، وكانت في بعض الاحيان تتردد بين الخوف من الشرق وكراهته وتزدري روسيا بوجه خاص ، وتعد الأمة الروسية من الأمم المتخلفة ، وقد اضطرتها الحرب الكبرى الاولى الى الاستيقاظ من هذا الوهم وإعادة النظر في امر تفرقتها عن الغرب وجعلها تترك مدى جهلها بروسيا واحوالها ، والفهم الصحيح لروسيا في رأى « شوبارت » يمكن أن يبصر الغرب بالأسباب التي تجعل روسيا زعيمة الثقافة الرسالية الجديدة ، ويقول « شوبارت » في ذلك :

« ان الغرب البروميتيائي قد جعل الانسانية ذات لواء واسع سلوفا في الصناعة والادارة السياسية وتيسر طرق المواصلات والاتصالات ، ولكنه جرد الانسان من الروح ورسالة روسيا قائمة على إعادة هذه الروح الى الانسانية ، وروسيا تملك هذه القوى الروحية التي فقدتها أوروبا لو حفظتها ، وروسيا جزء من آسيا ، ولها الوقت لنفسه في جزء من مجموعة الأمم المسيحية وهي الجزء المسيحي من آسيا ، ولها هذه الخاصة بالذات يمكن نكر روسيا بالقدرة على القيام برسالتها ، فالفقه والعين منزلتان عن الغرب ، اما روسيا فلا اتصال بينها وبين الغرب ميسور عن طريق اشتراكهما في العقيدة المسيحية ، وروسيا وحدها هي التي تستطيع ان ترد على الانسان القيم الروحية التي افرقتها القادة والفسدتها شهوة طلب السيطرة .

ولست أريد بهذا ان اقول ان الأمم الأوروبية ستفقد أهميتها ، وانما أريد ان اقول انها ستفقد زعامتها الروحية ليس غير ،

وتصبح لا تمثل الطراز الانساني الغالب ، وكثير من الناس واحص منهم بالذكر الكثيرين من ذوي العقول الراجعة يقولون الى ان يروا هبابة الثقافة البروميتيائية البالية ، وهم يشعرون بظرفها وانفاسها العاصف ، ويتطلعون الى ثقافة تظفها ، ومهما يظهر هذا القول غربا على مسامع الكثيرين فانه لا مندوحة من ان اقرر ان روسيا هي الأمة الوحيدة التي تستطيع ان تحرر أوروبا ، وهي التي ستقوم لئلا بذلك ، لان موقفها بالنسبة لكل المشكلات الحيوية معارض لوقف الأمم الأوروبية ، وهي تستخرج من أعماق مشاعرها الدينية أصق الفهم للثقافات الانسانية وفيهم جانبها لكي تنقلها الى أمم الأرض جميعها ، والأمة الروسية أوليت أنصافاً الروحية التي تؤهلها للقيام بعبء هذه الرسالة ، والمشكلة الثقافية الغربية الشرقية في الوقت العاصف تبدو انها مشكلة اصلاح البشر وتمكين الشرق من بث روحه في الغرب ، لرب مدح الانسانية وإعادة وحدتها وهذه هي الرسالة التكبلية بغلق الانسان الكامل »

وفي رأى « شوبارت » ان تحقيق ذلك لا يتم بسلام ، فمسألة الشرق والغرب معانها الصراع والحرب ، وقد يتطلب حلها وتسويتها خصمالة سبة ، وهي تعادل الفترة التي استلزمها حدوث التوازن بين القبائل الألمانية وروما القديمة ، ومن أهم وظائف الحرب التقريب بين الأمم المتحاربة ، وليست الحرب هدما وتدميراً فحسب ، فانها كذلك وسيلة للتوازن بين الأمم وتلاقى الثقافات ، وقد تسجل العداوة احتراماً وعقفاً ، ولكنها لا تتحول الى هدوء الكثرات ، وكثيراً ما يسبق الصلح والوفاق الصراع السياسي الشديد والخصام والمعارك الحربية .

وفي ضوء هذه الافكار نرى ان العلاقة بين روسيا والغرب تزداد توتراً ، وقد غزت أوروبا روسيا مرات عدة قبل القرن العشرين ، ومنذ عهد شيزو « نابليون » لروسيا في سنة ١٨١٢ أصبحت الخلافات بين أوروبا وروسيا كبيرة الأهمية ، وذلك لأن الأوروبيين بنا يجتذبهم الشرق وبدا الروسيون من ناحية أخرى يشتبكوا أكثر فأكثر في المشكلات الأوروبية ، واهم نتائج الثورة الفرنسية والحروب النابليونية - في رأى « شوبارت » - ليس هو قتل الملك لويس السادس عشر وانما هو حريق « موسكو » وبغطة السلافين ، وبهذه الطريقة دخل الشرق الروسى في تاريخ أوروبا ، ومنذ ذلك الحين بنا يشغل بال أوروبا شيئاً : الثورة وروسيا .

وقد استمر الصراع السياسي بين روسيا والغرب في تزايد منذ سنة ١٨١٢ وحاول الغرب بغير

ويخوض « شوبارت » بنا بحار هذا التحليل المستعص على الوصول الى نتيجة هامة ، وهي ان الخلاف بين الغرب والشرق مسألة ثقافية قبل كل شيء ، وهي في صميمها صراع تقسيفي ، ويذكرنا « شوبارت » بأن الكثيرين من كبار المفكرين الغربيين تبينوا تلك الحقيقة مثل « جيتي » و « لينتزر » و « شوبنهاور » و « هردر » و « فون هوبولت » و « فون هارتمان » و « ديكرت » و « نيومان » وغيرهم ، وادركوا ان الثقافة البطلية ثقافة ذات جانب واحد وانها قرية العطب ، وانها في حاجة الى استمداد مناصر من الثقافة الشرقية مثل ثقافة الهند والثقافة الصينية والثقافة الروسية . وقد راوا ان الحل الوحيد للمشكلة هو تأليف وحدة من الثقافتين الغربية والشرقية ، ومن دواهي الاسف ان أوروبا لم تلتق بالا الى هذه الآراء ، ولم تعب بالتحذيرات التي وجهت اليها ، وظلت ساددة في غيها ، تحدها الكبرياء المتزايدة والشعور بالنفوق والفلة والاستغلال والامعان في الاحتقار والاستهانة ، وكانت في بعض الاحيان تتردد بين الخوف من الشرق وكراهته وتزدري روسيا بوجه خاص ، وتعد الأمة الروسية من الأمم المتخلفة ، وقد اضطرتها الحرب الكبرى الاولى الى الاستيقاظ من هذا الوهم وإعادة النظر في امر تفرقتها عن الغرب وجعلها تترك مدى جهلها بروسيا واحوالها ، والفهم الصحيح لروسيا في رأى « شوبارت » يمكن أن يبصر الغرب بالاسباب التي تجعل روسيا زعيمة الثقافة الرسالية الجديدة ، ويقول « شوبارت » في ذلك :

« ان الغرب البروميتيائي قد جعل الانسانية ذات لواء واسع سلوفا في الصناعة والادارة السياسية وتيسر طرق المواصلات والاتصالات ، ولكنه جرد الانسان من الروح ورسالة روسيا قائمة على إعادة هذه الروح الى الانسانية ، وروسيا تملك هذه القوى الروحية التي فقدتها أوروبا لو حفظتها ، وروسيا جزء من آسيا ، ولها الوقت لنفسه في جزء من مجموعة الأمم المسيحية وهي الجزء المسيحي من آسيا ، ولها هذه الخاصة بالذات يمكن نكر روسيا بالقدرة على القيام برسالتها ، فالفقه والعين منزلتان عن القرب اما روسيا فلا اتصال بينها وبين الغرب ميسور عن طريق اشتراكهما في العقيدة المسيحية ، وروسيا وحدها هي التي تستطيع ان ترد على الانسان القيم الروحية التي افرقتها القادة والفسدتها شهوة طلب السيطرة .

ولست اريد بهذا ان اقول ان الأمم الأوروبية ستفقد أهميتها ، وانما اريد ان اقول انها ستفقد زعامتها الروحية ليس غير ،

وتصبح لا تمثل الطراز الانساني الغالب ، وكثير من الناس واحص منهم بالذكر الكثيرين من ذوي العقول الراجعة يقولون الى ان يروا هاية الثقافة البروميتيائية البالية ، وهم يشعرون بظرفها واطلاسها الحاضر ، ويتطلعون الى ثقافة تظفها ، ومهما يظهر هذا القول غربا على مسامع الكثيرين فانه لا مندوحة من ان اقرر ان روسيا هي الأمة الوحيدة التي تستطيع ان تحرر أوروبا ، وهي التي ستقوم لصلا بذلك ، لان موقفها بالنسبة لكل المشكلات الحيوية معارض لوقف الأمم الأوروبية ، وهي تستخرج من اعماق مشاعرها الدينية اصق الفهم للثقافات الانسانية وفيهم جانبها لكي تنقلها الى أمم الأرض جميعها ، والأمة الروسية اوليت أنصافاً الروحية التي تؤهلها للقيام بعباء هذه الرسالة ، والمشكلة الثقافية الغربية الشرقية في الوقت الحاضر تبدو انها مشكلة اصلاح البشر وتمكين الشرق من بث روحه في الغرب ، لرب مدح الانسانية وإعادة وحدتها وهذه هي الرسالة الكليمة بغلق الانسان الكامل »

وفي رأى « شوبارت » ان تحقيق ذلك لا يتم بسلام ، فمسألة الشرق والغرب معانها الصراع والحرب ، وقد يتطلب حلها وتسويتها خمسمائة سنة ، وهي تعادل الفترة التي استغرقتها أحداث التوازن بين القبائل الألمانية وروما القديمة ، ومن أهم وظائف الحرب التقريب بين الأمم المتحاربة ، وليست الحرب هدما وتدميراً فحسب ، فانها كذلك وسيلة للتقريب بين الأمم وتلاقى الثقافات ، وقد تسجل العداوة احتراماً وعقفاً ، ولكنها لا تتحول الى هدوء الكثرات ، وكثيراً ما يسبق الصلح والوفاق الصراع السياسي الشديد والخصام والمعارك الحربية .

وفي ضوء هذه الافكار نرى ان العلاقة بين روسيا والغرب تزداد توتراً ، وقد غزت أوروبا روسيا مرات عدة قبل القرن العشرين ، ومنذ عهد نابليون « نابليون » لروسيا في سنة ١٨١٢ أصبحت الخلافات بين أوروبا وروسيا كبيرة الأهمية ، وذلك لأن الأوروبيين بنا يجتذبهم الشرق وبدا الروسيون من ناحية أخرى يشتبكوا أكثر فأكثر في المشكلات الأوروبية ، واهم نتائج الثورة الفرنسية والحروب النابليونية - في رأى « شوبارت » - ليس هو قتل الملك لويس السادس عشر وانما هو حريق « موسكو » وبغزة السلافين ، وبهذه الطريقة دخل الشرق الروسى في تاريخ أوروبا ، ومنذ ذلك الحين بنا يشغل بال أوروبا شيئاً : الثورة وروسيا .

وقد استمر الصراع السياسي بين روسيا والغرب في تزايد منذ سنة ١٨١٢ وحاول الغرب بغير



طبيعتها التناسقية الى الطبيعة الرسالية ، وتبدو الطبيعة التناسقية في العقيدة الارثوذكسية الروسية القديمة فهي متسامحة معتدلة تشيد بفضيلة التواضع وهدوء الفكر ، واليقظة الروحية ، والنبل الاخلاقي والشجاعة الادبية ، والتوازن الداخلي السكلي . ويمكن ان نرى هذه السمات في نظام الكنيسة الروسية القديمة وتعاليمها وشعائرها ، ويبدو اشعاع هذه الروح التناسقية في الفلسفة الروسية السائدة ومفاهيمها الاخلاقية ، وعدم وجود اي لون من الوان الاضطهاد الشعبي او طائفية من الارستقراطية ذات الامتيازات او ملوك وعواهل وقيصرة في روسيا قبل العهد المغولي ، وفي ذلك التقارب بين الروح الروسية و « افلاطون » على تعقب الروح الغربية و « ارسطو » ، وتتجلى هذه الروح الروسية في « بوشكين » اعظم شعراء روسيا .

وحقيقة ان الروح الروسية المتناسقة شوحتها وطفئت عليها المؤثرات البيزنطية ، وفرضت عليها فكرة الحكومة الارستقراطية ، وكذلك الحكم المغولي الذي استمر مدة مائتين وخمسين سنة والغزوات الالمانية في القرن الثالث عشر ، ومحاولات « تغريب » روسيا التي قام بها بعد ذلك بطرس الاكبر ، والقرون الثلاثة التي سادت فيها التقاليف البطولية البروميثيائية ، واخيرا الماركسية والشيوعية والنزعة المادية جميعها من تمسرات الروح البروميثيائية لا من خلق الروح الروسية الحقيقية وقد غيرت هذه المؤثرات جميعها الروح الروسية واثرت في ثقافة روسيا ونظمها ، ونتيجة لهذه المؤثرات تحولت الروح الروسية من الروح المتناسقة الى الروح الرسالية ، وهذه الروح الرسالية ظاهرة الاثر في الادب الروسى خلال القرن التاسع عشر وكذلك في ادب القرن العشرين وبخاصة في « جوجول » و « دستوفسكى » و « تولستوى » و « انطريف » و « جوركى » و « تشيكوف » وحتى في كتاب العهد السوفيتى ، وتبدو كذلك في الفلسفة الرومية التي يمثلها « سمولوفيف » و « بردياف » و « لوسكى » وغيرهم وتبدو هذه الروح الرسالية في السيامية الشيوعية الروسية مشووعة الى حد ما لان طبيعة الروح البروميثيائية التي تولدت منها الشيوعية تبعت في الروح الرسالية الروسية حماسة شديدة لاعادة بنسائه العالم واصلاح اموره .

انقطاع اضعاف روسيا والوقوف في سبيل تقدمها وسحقها اقتصاديا وسياسيا وحربيا ، فضلا عن الهجوم على روسيا الذي قامت به بعض الدول الاوربية منفردة فان اوربوا مجتمعة غزت روسيا سنة ١٨٥٤ « حرب القرم » ، وهددت بالعودة الى ذلك مرات عدة ، وفي سنة ١٩١٤ اعادت محاولة الغزو وبعد ان رد الروسون الهجوم عليهم بقيام الثورة الروسية حاول الغرب مرة اخرى في سنة ١٩١٨ ان يرسل حملات لسحق الثورة الروسية ، وكنم انفاسها بالحجر الصحي ، وتحطيمها بانتزاع الكثير من اجزائها الاسيوية الشرقية والغربية ، ولما اخفق الغرب في تحقيق هذه الغاية نظم الفاشية والنازية وما الى ذلك من القوى المعادية لروسيا واوجد قوة ضخمة جديدة حربية للقيام بغزو جديد لروسيا « وقد ظهر كتاب « شويات » سنة ١٩٣٨ قبل الحرب الكبرى الثانية » وموجز القول ان حرب سنة ١٩١٤ بدأت حرب « مائة سنة » جديدة بين الغرب البروميثيوسى وروسيا ، او بالأحرى الشرق تحت زعامة روسيا ، والمصير التاريخى لروسيا هو الثورة على الغرب البروميثيوسى وتولى زعامة الانسانية في حركة توحيد العالم التي هي رسالة الثقافة الرسالية ، وقد تنبأ بقيام روسيا بهذا الدور « نابليون » سنة ١٨١٦ و « دانييلفسكى » سنة ١٨٦٩ و « شينجلر » سنة ١٩١٨ ، ومحو التاريخ بقتررب شيئا فشيئا من الشرق ، وجميع المعارك المحزنة والحوادث العجيبة الشأن المختلفة ، مثل الشيوعية الروسية والنازية الالمانية ، ليست سوى مظاهر يمكن ان نرى خلفها حركة الاتجاه الى وحدة الانسانية في ظل الثقافة الرسالية الجديدة القائمة على الحب ، وهذا هو معنى مشكلة الصراع بين روسيا والغرب .

وبعد « شويات » في كتابه فصلا للموازنة بين تاريخ الروح البروميثيائية والروح الروسية ، ويعرض في هذا الفصل تحليلات نفسية موجزة للامم الغربية المختلفة وبخاصة الامة الالمانية والامة الفرنسية والبريطانية والاسبان ..

**والروح الروسية** في رأيه تمثل الروح المتناسقة وذلك قبل ان يضعفها الغرب ويشوهها ، ويخمد انفاسها حينما من الزمن ، وقد اثرت مؤثرات الغرب البروميثيائية في النفس الروسية ونقلتها من

طبيعتها التناسقية الى الطبيعة الرسالية ، وتبدو الطبيعة التناسقية في العقيدة الارثوذكسية الروسية القديمة فهي متسامحة معتدلة تشيد بفضيلة التواضع وهدوء الفكر ، واليقظة الروحية ، والنبل الاخلاقي والشجاعة الادبية ، والتوازن الداخلي السكلي . ويمكن ان نرى هذه السمات في نظام الكنيسة الروسية القديمة وتعاليمها وشعائرها ، ويبدو اشعاع هذه الروح التناسقية في الفلسفة الروسية السائدة ومفاهيمها الاخلاقية ، وعدم وجود اي لون من الوان الاضطهاد الشعبي او طائفية من الارستقراطية ذات الامتيازات او ملوك وعواهل وقيصرة في روسيا قبل العهد المغولي ، وفي ذلك التقارب بين الروح الروسية و « افلاطون » على تعقب الروح الغربية و « ارسطو » ، وتتجلى هذه الروح الروسية في « بوشكين » اعظم شعراء روسيا .

وحقيقة ان الروح الروسية المتناسقة شوحتها وطفئت عليها المؤثرات البيزنطية ، وفرضت عليها فكرة الحكومة الارستقراطية ، وكذلك الحكم المغولي الذي استمر مدة مائتين وخمسين سنة والغزوات الالمانية في القرن الثالث عشر ، ومحاولات « تغريب » روسيا التي قام بها بعد ذلك بطرس الاكبر ، والقرون الثلاثة التي سادت فيها التقاليف البطولية البروميثيائية ، واخيرا الماركسية والشيوعية والنزعة المادية جميعها من تمسرات الروح البروميثيائية لا من خلق الروح الروسية الحقيقية وقد غيرت هذه المؤثرات جميعها الروح الروسية واثرت في ثقافة روسيا ونظمها ، ونتيجة لهذه المؤثرات تحولت الروح الروسية من الروح المتناسقة الى الروح الرسالية ، وهذه الروح الرسالية ظاهرة الاثر في الادب الروسى خلال القرن التاسع عشر وكذلك في ادب القرن العشرين وبخاصة في « جوجول » و « دستوفسكى » و « تولستوى » و « انطريف » و « جوركى » و « تشيكوف » وحتى في كتاب العهد السوفيتى ، وتبدو كذلك في الفلسفة الرومية التي يمثلها « سمولوفيف » و « بردياف » و « لوسكى » وغيرهم وتبدو هذه الروح الرسالية في السيامية الشيوعية الروسية مشوكة الى حد ما لان طبيعة الروح البروميثيائية التي تولدت منها الشيوعية تبعت في الروح الرسالية الروسية حماسة شديدة لاعادة بنسائه العالم واصلاح اموره .

انقطاع اضعاف روسيا والوقوف في سبيل تقدمها وسحقها اقتصاديا وسياسيا وحربيا ، فضلا عن الهجوم على روسيا الذي قامت به بعض الدول الاوربية منفردة فان اوربوا مجتمعة غزت روسيا سنة ١٨٥٤ « حرب القرم » ، وهددت بالعودة الى ذلك مرات عدة ، وفي سنة ١٩١٤ اعادت محاولة الغزو وبعد ان رد الروسون الهجوم عليهم بقيام الثورة الروسية حاول الغرب مرة اخرى في سنة ١٩١٨ ان يرسل حملات لسحق الثورة الروسية ، ولكن انقاسها بالحجر الصحى ، وتحطيمها بانتزاع الكثير من اجزائها الاسيوية الشرقية والغربية ، ولما اخفق الغرب في تحقيق هذه الغاية نظم الفاشية والنازية وما الى ذلك من القوى المعادية لروسيا واوجد قوة ضخمة جديدة حربية للقيام بغزو جديد لروسيا « وقد ظهر كتاب « شوبارت سنة ١٩٣٨ قبل الحرب الكبرى الثانية » وموجز القول ان حرب سنة ١٩١٤ بدأت حرب « مائة سنة » جديدة بين الغرب البروميثيوسى وروسيا ، او بالأحرى الشرق تحت زعامة روسيا ، والمصير التاريخى لروسيا هو الثورة على الغرب البروميثيوسى وتولى زعامة الانسانية في حركة توحيد العالم التى هي رسالة الثقافة الرسالية ، وقد تنبأ بقيام روسيا بهذا الدور « نابليون » سنة ١٨١٦ و « دانييلفسكى » سنة ١٨٦٩ و « شينجلر » سنة ١٩١٨ ، ومحو التاريخ بقترى شيئا فشيئا من الشرق ، وجميع المعارك المحزنة والحوادث العجيبة الشأن المختلفة ، مثل الشيوعية الروسية والنازية الالمانية ، ليست سوى مظاهر يمكن ان نرى خلفها حركة الاتجاه الى وحدة الانسانية في ظل الثقافة الرسالية الجديدة القائمة على الحب ، وهذا هو معنى مشكلة الصراع بين روسيا والغرب .

وبعد « شوبارت » في كتابه فصلا للموازنة بين تاريخ الروح البروميثيائية والروح الروسية ، ويعرض في هذا الفصل تحليلات نفسية موجزة للامم الغربية المختلفة وبخاصة الامة الالمانية والامة الفرنسية والبريطانية والاسبان ..

**والروح الروسية** في رأيه تمثل الروح المتناسقة وذلك قبل ان يضعفها الغرب ويشوهها ، ويخمد انقاسها حينما من الزمن ، وقد اثرت مؤثرات الغرب البروميثيائية في النفس الروسية ونقلتها من

غرفة استقبال ، والاتاني يريد أن يراها لجنة عسكرية ، والروس يريد أن يراها معبدا ، والانجليزى يجرى وراء الريح والغرس يطلب الجند ، والاتاني يريد السيطرة والاستعلاء ، أما الروسى فانه يسمى الى التضحية ، والروس لا يريد من جاره سوى الاخوة ، وهذا هو جوهر الاخوة الروسية ، وهو الذى يستطيع تحرير الانسان من فردية الانسان الاتنى »

و « شوبرت » كما هو واضح من كتابه شديد الإعجاب بالامة الروسية وذلك برغم كراهته للنظام الشيوعى وضيقة به ، وهو فى ذهابه الى أن روسيا ستقوم بالدور الرئيسى فى مسرح الحياة الانسانية القادمة يتفق مع الفكر الالمانى « ازوالد اشبينجلر » مؤلف كتاب « تدهور الفسرب » ، وراء هذين الفيلسوفين تعتمد على الحسدس والانطباعات النفسية أكثر مما تعتمد على الادلة العلمية المقتنة ولكنها مع ذلك تدل على الكثير من النفاذ ، وسعة الاطلاع ، والقدرة على الموازنة والتحليل .

وسواء افترض الانسان بصحة آرائه او خالفه فيها فانه لايسمى بطغراء كتابه الا ان ينظر الى مشكلة الخلاف بين روسيا والغرب ، او بين الشرق والغرب فى ضوء جديد واندائه اعماق .

**والروح الغربية** يتفشى فيها الخوف والقلق ، أما الروح الروسية فأساسها الثقة والاطمئنان الى القوى الداخلية المتسامية ، والروح الغربية شديدة الاثرة نزاعة الى الفردية محبة للتنافس ، أما الروح الروسية فانها روح جماعية ميالة الى التعاون ، والمسيح الروسى كما صورته دستويفسكى برىء من عنصر القيصرية والنزعة الاستعمارية ومن أى نوع من انواع حب السيطرة ، والفكرة القومية الغالبة على روسيا هى فكرة تحرير الانسانية وتوحيدها

ويختتم « شوبرت » كتابه بتأكيد فكرته فى أن النموذج البروميثيائى الغربى مشرف على الزوال وان الروح الرسالية الجديدة قد ولدت فى روسيا وان الرجل الرسالى فى روسيا ليس هو الانسان الروسى فى سنة ١٩١٧ او فى سنة ١٧٨٩ وانما هو انسان جديد شرقي الروح وقد عرفت روحه مأساة الاستشهاد والتضحية ، وهو برغم كونه روسيا اصيلا قد ورث فى الوقت نفسه القيم الغربية الخالدة جميعها ، وهذا الرجل فى سبيل الظهور وسيكتمل نضجه وتكشف قوته الخالقة فى المستقبل الذى سيتولى فيه القيادة فروسيا القادمة حاملة تلك الرسالة وهى التي ستعيد الخصب الى جدوبة الحياة الانسانية فى هذا العصر ويقول « شوبرت » فى خاتمة كتابه :

« اوروبا المعاصرة شكل بلا حياة ، وروسيا حياة بغير صورة ، والانجليزى يريد ان يرى الحياة مصصا ، والغرسى يريد ان يراها

غرفة استقبال ، والاتاني يريد أن يراها لجنة عسكرية ، والروس يريد أن يراها معبدا ، والانجليزى يجرى وراء الريح والغرس يطلب الجند ، والاتاني يريد السيطرة والاستعلاء ، أما الروسى فانه يسمى الى التضحية ، والروس لا يريد من جاره سوى الاخوة ، وهذا هو جوهر الاخوة الروسية ، وهو الذى يستطيع تحرير الانسان من فردية الانسان الاتنى »

و « شوبرت » كما هو واضح من كتابه شديد الإعجاب بالامة الروسية وذلك برغم كراهته للنظام الشيوعى وضيقة به ، وهو فى ذهابه الى أن روسيا ستقوم بالدور الرئيسى فى مسرح الحياة الانسانية القادمة يتفق مع الفكر الالمانى « ازوالد اشبينجلر » مؤلف كتاب « تدهور الفسرب » ، وراء هذين الفيلسوفين تعتمد على الحسدس والانطباعات النفسية أكثر مما تعتمد على الادلة العلمية المقتنة ولكنها مع ذلك تدل على الكثير من النفاذ ، وسعة الاطلاع ، والقدرة على الموازنة والتحليل .

وسواء افترض الانسان بصحة آرائه او خالفه فيها فانه لايسمى بطغراء كتابه الا ان ينظر الى مشكلة الخلاف بين روسيا والغرب ، او بين الشرق والغرب فى ضوء جديد واندائه اعماق .

**والروح الغربية** يتفشى فيها الخوف والقلق ، أما الروح الروسية فأساسها الثقة والاطمئنان الى القوى الداخلية المتسامية ، والروح الغربية شديدة الاثرة نزاعة الى الفردية محبة للتنافس ، أما الروح الروسية فانها روح جماعية ميالة الى التعاون ، والمسيح الروسى كما صورته دستويفسكى برىء من عنصر القيصرية والنزعة الاستعمارية ومن أى نوع من انواع حب السيطرة ، والفكرة القومية الغالبة على روسيا هى فكرة تحرير الانسانية وتوحيدها

ويختتم « شوبرت » كتابه بتأكيد فكرته فى أن النموذج البروميثيائى الغربى مشرف على الزوال وان الروح الرسالية الجديدة قد ولدت فى روسيا وان الرجل الرسالى فى روسيا ليس هو الانسان الروسى فى سنة ١٩١٧ او فى سنة ١٧٨٩ وانما هو انسان جديد شرقي الروح وقد عرفت روحه مأساة الاستشهاد والتضحية ، وهو برغم كونه روسيا اصيلا قد ورث فى الوقت نفسه القيم الغربية الخالدة جميعها ، وهذا الرجل فى سبيل الظهور وسيكتمل نضجه وتكشف قوته الخالقة فى المستقبل الذى سيتولى فيه القيادة فروسيا القادمة حاملة تلك الرسالة وهى التي ستعيد الخصب الى جدوبة الحياة الانسانية فى هذا العصر ويقول « شوبرت » فى خاتمة كتابه :

« اوروبا المعاصرة شكل بلا حياة ، وروسيا حياة بغير صورة ، والانجليزى يريد ان يرى الحياة مصصا ، والغرسى يريد ان يراها